This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

ND
497
.H7
M52

B 1,355,901

KLASSISCHE ILLUSTRATOREN II

WILLIAM HOGARTH

VON JULIUS MEIER-GRAEFE

MÜNCHEN R. PIPER & CO. VERLAG

UNIVERSITY of MICHIGAN
GENERAL LIBRARY
OCTAVIA WILLIAMS BATES
BEQUEST

-1? CZ.
Vergriffen.

Klassische Illustratoren
II. William Hogarth

1. Selbstbildnis, 1745.

WILLIAM HOGARTH

von

JULIUS MEIER-GRÄFE

Mit 47 Abbildungen nach Gemälden,
Zeichnungen und Kupferstichen

München und Leipzig
R. Piper & Co., Verlag
1907

ND
497
.H7
M52

Gleichzeitig erschien in derselben Sammlung:

I. Francisco Goya. Von Dr. Kurt Bertels

T12-73270

2. Aktklasse St. Martin's Lane. (Burlington House).

William Hogarth

England besass Amateure, bevor es eine Kunst erhielt. Heinrich VIII. war Holbeins bester Kunde. Die Ratgeber Karls I. kauften die besten Italiener, Vlaamen und Holländer. Seit van Dyck hatten die grossen und kleinen Meister des 17. Jahrhunderts an der Themse eine zweite Heimat. Käme es auf die Liebhaberei an, so könnte man sich mit Macaulay wundern, dass England am Ende der Regierung Karls II. nicht einen eingeborenen Künstler besass, dessen Name der Aufbewahrung würdig wäre. Schon diese Verwunderung aber trifft einen Teil des Problems, das wir in der Geschichte der Kunst des Inselreichs vor uns haben. Denn im Grunde war diese Armut nichts weniger als verwunderlich, und was wir heute in England erleben, folgt aus denselben Ursachen, die Macaulay übersah. Der Start war verhängnisvoll. „Jede Kunst ist bis zum gewissen Grade Illustration, zumal jede junge Kunst." Sie muss es sein, wie die ersten Geschichten, die ein Kind beschäftigen, Märchen sein müssen. Die englische war

es nicht. Sie entspross nicht aus dem Volke, sondern kam von irgend woher. Dass ihre ersten Erzeugnisse Import waren, hat keine Bedeutung, denn anders ging es auch in anderen Ländern nicht zu. Nicht das Mittel, sondern auch das Bedürfnis war Import. Man versuchte zu pfropfen, bevor man einen Stamm hatte. Wenn die deutsche Kunst zu wenig okulierte, geriet die englische in das entgegengesetzte Extrem. Die Fehler der deutschen waren Irrtümer der Entwicklung, Folgen gewaltsamer Unterbrechung in der Mitte des Lebens. Sie hatte eine glückliche Kinderstube. Die englische war nie Kind. Es ging ihr wie den Söhnen reicher Eltern, die man in Pension gibt, um nicht im Hause behelligt zu werden, und deren Keime in der indifferenzierten Pflege, die allenfalls nur die materielle Fürsorge im Auge hat, verkümmern. Mit der Jugend fehlte ihr der Enthusiasmus, die gläubige Hingabe an eine grosse Sache, der starke Zweck, der die Kräfte stählt, dem Individualismus den opfermutigen Ernst auf den Weg gibt und Heroen, nicht Egoisten züchtet. Jede Kunst bedarf zuerst konkreter Ideale, eines Körpers, den auch der Arme anfassen und begreifen kann, um sich zum Geiste über alle Zwecke zu erheben. Nur die Übung primitiver Zeiten an denkbar einfachsten Variationen gab den Blüteepochen die Fähigkeit, die Abstraktion ihrer Ideale zu verbildlichen und eine Kunst zu schaffen, die uns noch heute in die Zukunft weist. Zur glücklichen Zuchtwahl gehört die Beteiligung aller Elemente des Volkes. Wenn der Fortschritt in unseren Zeiten unabwendbar zu einer Aristokratie führt, die den Genuss unserer höchsten Güter immer teurer verkauft, der Anfang war immer ganz demokratisch, und heute noch tröstet uns in der Betrachtung unserer multiplen Verfeinerungen der Gedanke an diese Vergangenheit und die Einsicht, dass nicht rohe Willkür die Dinge so werden liess. Englands aufsteigende Kunst war nicht die gewohnte, notwendige Äusserung der Rasse. Nicht volkstümliche, sondern plutokratische Instinkte standen an ihrer Wiege. Sie begann mit einem merkantilen Massenartikel, dem schablonierten Konterfei. Weil die reichen Leute dieses und jenes hatten, wollten sie auch Bilder haben.

Dieser Ursprung raubte der englischen Malerei die Fähigkeit, eine Sprache zu den Herzen der Menschen zu sein und reine Empfindungen zum Bewusstsein zu bringen. Sie war von vornherein, aus Anlage das, was sie heute überall aus Not geworden

3. Die Tugend in Gefahr. (Mr. Pierpont Morgan.)

ist: Luxus, und erhielt von ihm heraus ihren Charakter. Dem ist sie bis heute treu geblieben und er unterscheidet sie durchaus von allen anderen nationalen Künsten. Der Luxus raubt den anderen nicht ihr vornehmes Erbgut, den edelsten Regungen der Nation zu dienen und sich gegen die niederen Instinkte zu behaupten, immer noch Sprache zu sein, an deren Fortbildung die Besten schaffen, auch wenn das Volk, das im Laufe der Zeiten neue Zusammensetzungen erfährt, nicht mehr zuhört. Englands Kunst zu Beginn des 18. Jahrhunderts war aber nicht nur nicht Sprache, sondern der Sprache entgegen. Sie verhüllte das Auszusprechende, die natürliche Regung, und lieferte ihren Kunden Schminke. Statt zu malen, bemalte sie die Gesichter, hielt sich an das Kostüm und die gesellschaftliche Geste, stellte die Leute so dar, wie sie im Spiegel des mondänen Ansehens gesehen zu sein wünschten, war Mode.

Ein paar grosse Menschen haben sich dieser Bestimmung geschämt und versucht, der Kunst ihres Landes eine mannhafte Richtung zu geben. Der grösste von ihnen war Hogarth. Er

holte nach, was die anderen versäumt hatten, begann damit, zu seinem Volke zu reden, war Illustrator. Nicht in weitsichtbaren Fresken erzählte er die Geschichte, dafür war die Zeit zu knapp geworden. Wir werden sehen, dass er nichtsdestoweniger entscheidende Eigenschaften der grossen Anfänger nationaler Kunstkundgebungen sehen liess, ohne zu leugnen, in welchem Jahrhundert er lebte, ohne die Aufgabe grosser Persönlichkeiten unserer, der modernen Welt zu verleugnen. Nicht weniger eindringlich als die grossen primitiven Beginner nationaler Künste sprach er mit seiner Kunst. Nur einer ist nach ihm von ähnlicher Stärke der Gesinnung gewesen: Constable. Turmhoch überragen diese Seltenen das Treiben ihrer Landsleute, und eben diese Grösse verhinderte ihr Land, aus ihnen reichen Segen zu gewinnen. Sie entstanden aus dem Gegensatz zu den treibenden Mächten des englischen Kunstlebens und griffen auf die elementaren, eingeborenen Eigentümlichkeiten der Rasse zurück, waren Engländer, bevor sie Künstler wurden, Menschen, stark und klug, bevor sie aus der Not, sich ihrer Empfindung gemäss zu äussern, ihr Metier einrichteten, hatten etwas zu sagen, bevor sie ihre Sprache gewannen. Daher verstand man sie kaum in ihrer Heimat, wie sie verstanden zu werden verdienten. Aber was ihr Vaterland einbüsste, das ihnen die Götzen des Tages vorzog, hat Europa gewonnen. Gerade diese, die nur Engländer waren, die nur zu Leuten ihresgleichen zu reden gedachten, die undenkbar sind in jedem anderen Lande, haben in der Fremde das Verständnis für ihr bestes Wesen gefunden und hier, nicht zu Hause, reiche Früchte getragen.

Es ist bezeichnend, dass Hogarth sofort mit einer Reaktion begann. Seine Kunst verneinte alles bis dahin von seinen Landsleuten Geschaffene und musste es verneinen. Das war seine Tragik, denn die Verneinung bestimmte das unfruchtbare Verhältnis seiner ganz allein stehenden Fruchtbarkeit zu England. Man braucht nicht zu untersuchen, wie weit er darunter litt. Die Tragik in der Kunstgeschichte beruht nicht auf dem Schicksal des einzelnen. Es steht fest, dass der verneinende Beginn seiner Kunst dem Verhalten seiner Landsleute zu ihm von vornherein eine falsche Richtung gegeben hat.

Die eigenartige Entwicklung der englischen Kultur, die, geschützt durch die Lage des Landes, schneller zum modernen Materialismus überging als alle anderen Völker, brachte auch in

4. Fleiss und Faulheit. Skizze zu Blatt XI. (British Museum, Print Room.)

der Kunst alle Probleme verfrüht zur Sprache. In jedem Fortschritt wirken gleichzeitig analytische und synthetische Elemente. Jeder grosse Künstler ist gleichzeitig Bejahung und Verneinung. Die gesunde Ökonomie der Entwicklung eines Landes beruht auf dem Ausgleich dieser sich widerstreitenden Tendenzen, so dass dem Volke keine stärkere Verneinung zugemutet wird, als es im gegebenen Momente vertragen kann, um aus der Äusserung des Genius den positiven Nutzen zu gewinnen. Hogarth verneinte in einem Stadium der Entwicklung, wo das Volk der positiven Elemente durchaus entbehrte. Er zielte mit seinem Spott auf einen latenten Besitz der Nation, den seine eigene Kunst bestätigte, aber der Stachel kam zu früh, um als fördernde Synthese erkannt zu werden. Seine erste Geste, die Karikatur auf William Kent, die den Popanz der englischen Gesellschaft entthronte, kitzelte die Lachmuskeln seiner Landsleute, und so ist seine ganze Wirkung geblieben. Er wirkte nichtsdestoweniger nach allem, was die Zeitgenossen an Episoden berichten, sehr stark. Die einen fürchteten ihn, und die Geborgenen liebten seine Schmähung aus Schadenfreude. Er galt allenfalls als amüsante Lektüre. Charles Lamb's Redensart, dass er ihn nach Shakespeare am liebsten lese, traf den höchsten Grad von Wertschätzung. Eine zweifelhafte Lobeshymne auf Shakespeare und eine Herabsetzung Hogarths zugleich. Niemand sah die neue Formenwelt in diesem Witzbold, das enthusiastische Ja, das sich mit allen Kräften des edelsten Optimismus äusserte, und dem die Verneinung nur als Schale diente; niemand konnte sie sehen. Denn diese Wahrnehmung setzte eine Kultur voraus, zu der derselbe Hogarth erst die ersten Bausteine brachte. Es wäre ungerecht, sich über die Verkennung zu wundern. So sicher Hogarth in seiner Lage nur so handeln konnte, mit dem zum Pinsel gewordenen Stachel seiner Satire, so sicher konnte man ihm nur die aus Irrtümern zusammengesetzte Sympathie entgegenbringen, der jeder Einfluss auf die ästhetische Gesittung versagt blieb. Walpole hätte ein ebenso grosses Genie wie Hogarth selbst sein müssen, um ihn besser zu erkennen als er tat, und selbst dann wäre seine isolierte Äusserung folgenlos geblieben. Die Sphäre, der sich der Witz eines Menschen erschliesst, liegt um viele Schichten von der anderen entfernt, in der die Schönheit der Form erfasst wird. Ein so kultiviertes Volk wie die Franzosen wurde hundert Jahre später

5. Szene in „The Beggars Opera". (Mr. John Murray.

aus demselben Grunde einem Daumier nicht gerecht, trotzdem dieser die nationale Hingebung an den Geist der Antike nur oberflächlich verhüllte. Die Wahrnehmung einer ohne weiteres verständlichen Eigenschaft genügt, um im Bewusstsein des Volkes die Aufnahme edlerer Züge auszuschalten. Wievielmehr musste es hier der Fall sein, wo der Instinkt für künstlerische Dinge überhaupt noch kaum geweckt war.

Hogarth selbst war sich im Anfang kaum seiner Bedeutung bewusst. Nichts als die Unerbittlichkeit seines Lachens scheint ihn zu treiben. Er hatte die Lust an heillosen Situationen, die zuweilen an Goya denken lassen könnte, wenn er nicht ganz und gar allem Mystizismus abgewandt, durchaus fleischfressender Engländer, eindeutig, exakt, durch und durch Kind seines Landes gewesen wäre. Er lachte wie ein Engländer, hatte die typische Grausamkeit englischer Komik, die uns heute noch wie eine fremde Welt erscheint, wenn sie im Zirkus von grotesken Clowns, die sich zu Tode ohrfeigen, gezeigt wird. Was daran wirkt, ist das Sachliche, das Lautlose im Lärm der Glieder, das Logische im Unsinn der Übertreibung, der Stil in der Willkür. Dieser Stil gibt sich nicht mit Komplikationen ab.

6. Unbenutzte Skizze zu „Fleiss und Faulheit". (British Museum, Print Room.)

Er ist in den lakonischen Satzgebilden der englischen Umgangssprache ebenso deutlich wie in der kurzangebundenen Trockenheit, mit der John Bull überall seinen Willen durchsetzt. Der Kutscher auf dem hohen Bock des Handsome beherrscht ihn ebenso gut wie der Lord in der Kammer. Ein Stil, der durch das wirkt, was ihm selbstverständlich und durchaus nicht stilisiert ist. Man würde ihn barbarisch nennen, wenn er nicht so rationell und sachlich wäre.

Hogarths Szenen erscheinen auf den ersten Blick wie primitive Volkskunst. Zumal seine ersten Kupferstiche haben durchaus volkstümlichen Charakter. Die Begebenheit steht ganz im Vordergrund. Alles zu zeigen, was auf dem gegebenen Fleck im gegebenen Moment geschah, ist die einzig erkennbare Absicht. Und was da alles passiert! Kein Eckchen, in dem nicht noch ein Milcheimer seinen Inhalt auf das Brokat eines Herrn vom Hofe ergiesst oder ein betrunkener Soldat einer Buhlerin in den Busen greift oder irgend etwas zertrümmert wird. Alles unbedingt glaubhaft trotz der unmöglichen Häufung aller nur erdenklichen Szenen, ja gerade infolgedessen. Wir wissen nicht sofort, wieweit die Darstellung Kunst ist, weil wir nicht im

Augenblick alle Vergleichsobjekte zur Kontrolle unseres Eindrucks bei der Hand haben; aber eins steht fest, dass es sich um Realitäten handelt. Was uns dabei leitet, ist dieselbe Empfindung, der wir vor den Stichen Callots oder vor des alten Breughels Schneebildern folgen. Niemand denkt daran, diese gemalten Geschichten für historisch zu nehmen und niemand zweifelt an ihrer Tatsächlichkeit. Eine Existenz, die uns wahrhafter erscheint als wahrscheinlich, die keine Kontrolle herausfordert, obschon gesprochen oder geschrieben derselbe Vorgang uns über das Naive der Behauptung lächeln machen würde. Es liegt daran, dass diese Geschichten um ihrer selbst wegen gemacht sind, nicht im mindesten auf den Betrachter gerichtet. Keiner der Darsteller denkt daran, was das Publikum dazu sagt. Man amüsiert sich, prügelt sich, betrügt und mordet unter sich. Nie gleitet ein Blick von der Bühne in den Zuschauerraum. Das geht bis zur Unverständlichkeit vieler Szenen. Wir wissen nicht, was die Einzelheiten in dem Karnevalstreiben „The Fair" bedeuten oder was alles in den „Four Times of the Day" oder im „March to Finchley" vor sich geht. Wir folgen kaum den einzelnen Abschnitten in den grossen Serien der Nationalgallery und des Soane Museums. Es hat im achtzehnten Jahrhundert nicht an Kommentatoren gefehlt, unter denen sich natürlich die Deutschen an erster Stelle finden.*) Der Effekt konnte nur negativ sein. Der Wert steckt just in dem Unkommentierbaren, das sich der Auseinandersetzung mit dem Geschichtlichen, mit dem Witz und der Satire entzieht. Dass alles das wirklich so geschah, wie es in Hogarths Bildern vorgeht, dass die Leute so unverhohlen ihre Leidenschaften sehen liessen und so wenig behutsam bei allen Gelegenheiten verfuhren, wird

*) Lichtenbergs bekannte „Ausführliche Erklärung der Hogarthschen Kupferstiche" (Göttingen 1794). Die ganzen Schriften über Hogarth bis in unsere Zeit sind eine billige Rekapitulation seines Witzes. Die Zeitgenossen begnügten sich, die Moral ihres Helden zu retten, so John Trusler in „The Works of Mr. Hogarth Moralized" (London 1768) oder Rouquet in den über das Mass berühmten Briefen, wenn er gravitätisch sagt: „N' allez pourtant pas vous imaginer qu'il y ait quelque chose d'obscène, selon les moeurs Angloises dans les tableaux de Monsieur Hogarth. [Lettres de Monsieur *** à un de ses amis à Paris pour lui expliquer les estampes de Monsieur Hogarth (Londres 1746)]. Noch die Biographen unserer Zeit setzen sich des langen und breiten mit Hogarths Moral auseinander. Eine Würdigung des Künstlers haben erst Dobson und Armstrong in ihrem grossen Werke versucht (W. Heinemann, London 1902).

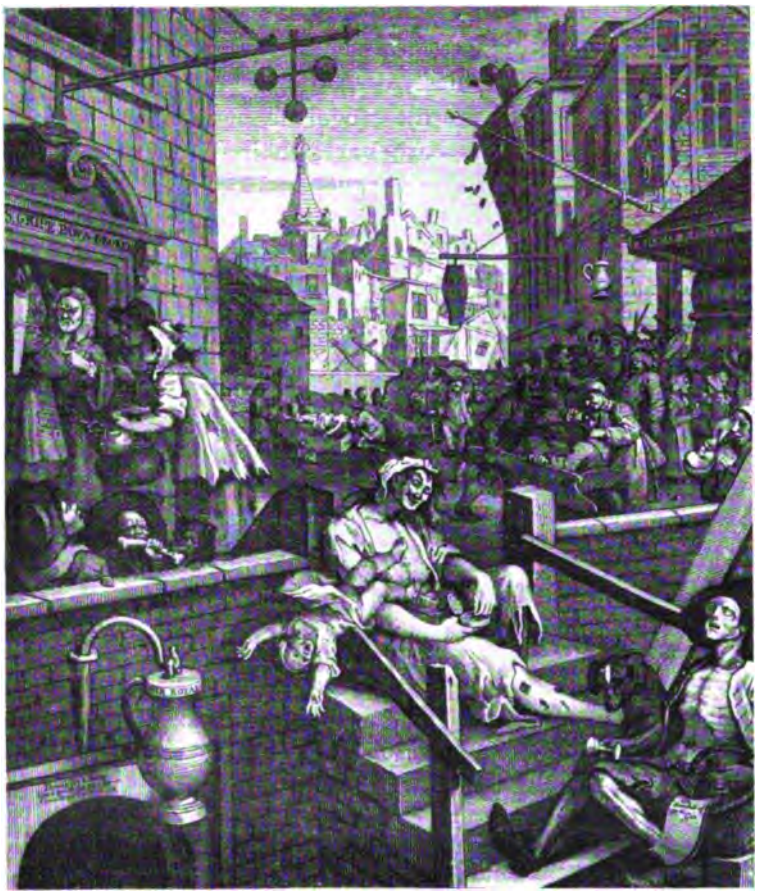
7. Ladenszene. Unbenutzte Skizze zu Fleiss und Faulheit. **(British Museum, Print Room.)**

8. Industry and Idleness. Skizze zu Blatt VIII. (Bankett). (British Museum, Print Room.)

nur der Naive glauben. Hogarth hat keins der Dramen gesehen, das er darstellte. Aber er erfasste — und darin kann man ihn mit Shakespeare vergleichen — die Möglichkeiten seiner Zeit für die Bildung des Dramas. Nur muss man sich nicht an die gewohnte Bedeutung des Dramas halten, der Shakespeare die grossartigste Auslegung gab, nicht an das denken, was die Poesie nur aus ihren Wirkungen für die Bildung des Stückes auf den Brettern heranzieht, nicht an das Spezifische der Gattung. Shakespeare hörte, was die Menschen um ihn herum sprachen und dachte über ihre Gedanken nach. Und weil er alles das, ganz wie er es aufnahm, organisch zu verbinden wusste, weil das Amalgam ebenso stark war wie die Kraft, mit der er das von der Aussenwelt Dargebotene erfasste, machte er seine unsterblichen Stücke. Hogarth sah intensiv die typischen Bewegungen seiner Leute im Affekt, erfasste, ganz wie später Daumier, ihre Art Weinens und Lachens und brachte sie in einen Zusammenhang, der in wunderbarer Weise der Eigenheit der Teile entsprach. Man könnte sich vorstellen, dass der Künstler alle Einzelheiten, die ihn reizen, deformiert sieht, mit zackenhaften, abgebrochenen Organen, die unbedingt nach Anschluss an andere drängen, um mit ihnen verbunden erst das Vernünftige, das was dem Künstler allein als Realität erscheint, die Form, zu geben. Es ist uns ziemlich gleichgültig, welcher Geschichte Shakespeare seine Art anpasst, ob einem Brutus oder einem Othello oder einem Falstaff, weil er derselbe konzentrierte Engländer bleibt, ob er römische oder venezianische Fabeln verdichtet. Es berührt uns nicht mal sonderlich, ob im Drama gelacht oder geweint wird, so sehr erkennen wir auch diese schon viel allgemeineren Begriffe als Werkzeuge höherer Mächte, und deshalb hat für uns die Frage, wieweit das Drama mit der überlieferten Begebenheit übereinstimmt, erst recht keine Bedeutung. So wie der Dichter es werden liess, musste es werden. Die Historie ist falsch, wenn sie anders berichtet, d. h. sie berichtet andere Vorgänge, die hier nicht gemeint sind. So bewirkt auch Hogarth — in bescheidenerer, nicht so vollkommen abstrahierender Weise — die Überzeugung durch das Amalgam, das die Teile verbindet. Nicht die lokale Einzelbedeutung gibt den Sinn. Das Amalgam ist hier ebensosehr Ausfluss der Mittel der bildenden Kunst, d. i. durchaus sichtbar, wie bei Shakespeare die wunderbare Gewalt darin liegt, dass er alles den Organen anpasst, mit denen wir ohne weiteres seine Gabe am besten zu absorbieren

9. Beer-Street (Bier-Strasse). (Kupferstich.)

vermögen. Hier wird die Gewalt der Worte in unnennbare Höhen gesteigert, dort das Spiel der Linien und Flächen, das Farbige. Nicht ihres Witzes und ihrer Situationen wegen dürfen wir Shakespeare und Hogarth zusammen nennen; was von diesen Eigenschaften gleich scheint, ist so verschieden wie möglich; sondern weil sie beide verstanden, ihre Erlebnisse vor unseren Augen werden zu lassen. Beide erreichten es auf verschiedene Arten. Das Ähnliche beruht auf einer entfernten Verwandtschaft der Impulse, weil beide demselben Lande entstammten. Wie Shakespeare bedurfte Hogarth des Stachels, den er aus dem Gegensatz seiner Persönlichkeit zu dem Treiben seiner Zeitgenossen gewann,



10. Gin-Lane (Schnaps-Strasse). (Kupferstich.)

und es ist selbstverständlich, dass sich seine Leidenschaft nicht in Stilleben äussern konnte. Seine Legenden, so belanglos sie für das unsterbliche Wesen seiner Kunst sein mögen, sind von ihm ebensowenig wegzudenken wie von Shakespeare der Hamlet, Macbeth und die Königsdramen. Aber wenn wir so sprechen, empfinden wir die Legenden nicht als Objekte, verstehen darunter nicht mehr den materiellen Vorgang, der der Schöpfung vorschwebte, sondern sehen sie als Teile des Schöpfers und bedienen uns ihrer als notwendiger Symbole für gewisse Stücke seines Wesens. Wir meinen Shakespeare, wenn wir Macbeth sagen, und meinen etwas von Hogarth, wenn wir den Jahrmarkt von Southwark zitieren.

Dass uns diese Loslösung bei Shakespeare leichter fällt, dass wir unendlich mehr von ihm zu besitzen meinen als die Geschichten, die er tatsächlich zurückliess, dass die Abstraktion, die er vollbrachte, viel grösser ist als die Hogarths, stellt den Dichter weit über den Maler. Shakespeare hat sich in hundert Graden gezeigt, während sich, mit ihm verglichen, Hogarth mit einer kleinen Skala begnügte.

Daher schmälert das Unverständliche in manchen Werken Hogarths (zumal in den Kupferstichen, denen noch der reproduktive Charakter aller Gravüren der Zeit anhaftet) keineswegs unseren Genuss. Wir verstehen nicht die Einzelheiten der Episoden, aber ihren gemeinsamen Sinn, verstehen das beste daran besser als die Zeitgenossen, die nur die Anspielungen lasen. Nicht in diesen, für die der Zeitgenosse zehn, für die wir hundert Auslegungen bereit haben, liegt das unfassbar Dramatische, sondern in der Verbindung der Affekte, der ohne weiteres sprechenden Gesten zu einem wechselvollen Tanze. Die Strophe über den Mystical Dance aus Miltons „Paradise lost", die Hogarth in seiner „Analysis of Beauty", wo er vom Tanz spricht, zitiert,

> Mystical dance!
> Mazes intricate
> Eccentric, intervolved, yet regular,
> Then most, when most irregular they seem.

könnte als Motto über seiner Kunst stehen. Er tanzte seine Werke wie jeder grosse Künstler, und sein Rhythmus ist so stark, dass er uns auch über die Stellen hinweghilft, die unsere Neugier aus dem Zusammenhang herausreissen möchte, um sie dem grübelnden Verstande zu reichen. An ihn glauben wir wie an das unausgesprochene Dämonische in Shakespeare, das die Menschen wie Puppen treibt, so dass sie nicht anders handeln können als es geschah, und ihr dunkles Geschick so sicher vollziehen, dass wir uns nicht mal darüber wundern.

Die Genesis seiner Werke bestätigt diese grundlegende Eigenschaft der ganzen Hogarthschen Kunst. Die Zeichnungen für die Kupferstiche im British Museum und bei Fairfax Murray lassen, wenn man sie mit den endgültigen Drucken vergleicht, ohne weiteres das Primäre, nicht der Satire oder der Komik, sondern des Rhythmus erkennen. Nur wenige dieser Zeichnungen sind allererste Entwürfe. Hogarth machte offenbar verschiedene Studien durch, bis er zu der definitiven Fassung gelangte. Es

gibt Entwürfe, die dem Endresultat sehr nahe kommen — wie z. B. die Rötelblätter bei Fairfax Murray zu „Gin Lane" und „Beer Street" — und keinesfalls den ersten Gedanken des Meisters darstellen. Noch an ihnen merkt man, wie Hogarth bei der Übertragung auf das Kupfer das Illustrative deutlicher machte. Andere enthalten noch kaum oder nur in Andeutungen die Wendung zur Komik. Das Drastische liegt noch ganz unausgesprochen in dem Spiel tanzender Linien. In dem Entwurf für die elfte Platte des Zyklus „Industry and Idleness", dessen Skizzen fast vollständig im Printroom des British Museum beisammen sind — eine Sammlung von erstaunlichen Aufschlüssen über den Meister — übertönt das prickelnde Gewimmel der Volksmenge auf dem weiten mit Köpfen gespickten Platz den näheren Sinn des Blattes. Die Andeutung zu der Ladenszene derselben Serie, die nicht in Kupferstich ausgeführt wurde, lässt noch nicht merken, ob der Vorwurf der heiteren oder der ernsten Seite zuneigt, aber verteilt die Massen mit unwiderstehlicher Anschaulichkeit und gibt den Linien eine an Rembrandt erinnernde Ausdruckskraft. Die Art, wie die breit getuschten Flächen die nervige Linien-Struktur umfliessen, deutet wieder mal auf Daumier. Andere Blätter derselben Serie sind wiederum ganz Dixhuitième — Dixhuitième bis in die Fingerspitzen. Das Auge des Betrachters macht die zittrige Bewegung der mikroskopischen Kurven mit und vermittelt dem Geist nur ein wohliges Vibrieren von Formen. Zu dem Bankett — dem Entwurf zur achten Platte — scheint ein Kind die Feder geführt zu haben. Alles tänzelt in dem Blatt, sogar die Linien der Architektur. Die Umrisse der Tafelnden könnten, wenig verändert, auch den waldigen Hintergrund auf einer Bothschen Zeichnung darstellen. Der Verzicht auf die Einzelheit streift an spielerische Willkür. Aber das Kindliche ist nur Aufrichtigkeit und Genie. Das Ganze ist auf unbegreifliche Art gesichert. Nicht die Physiognomie der einzelnen, infolgedessen auch nichts Spezifisches von der psychologischen Bedeutung dieser oder jener Gruppe, tritt hervor, aber der Raum mit einer langen Tafel essender Menschen, deren animalische Funktion durch eine hüpfende Linie ausgedrückt wird. Fast meint man, dass die Satire, die sonst mit den Figuren der Menschen ihr Spiel treibt, hier den ganzen Saal zum einzigen Objekt ihrer Laune verwendet und mit dem Raum ein falten- und fältchenreiches

11. Leichtgläubigkeit, Aberglaube und Fanatismus. (Kupferstich.)

Rokokogesicht schneidet. Und erfasst man das erst einmal, so wird man bemerken, dass sich dieses Raumgesicht in allen Werken Hogarths und auch da findet, wo die Einzelgesichter unsere ganze Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen suchen.

Ebenso sieht man an den Zeichnungen, was die Bilder bestätigen, und was jeder, der sich in das Werk versenkt, ohne weiteres begreift, dass Hogarth sich nicht eng an die Natur hielt und keinesfalls von dem unmittelbaren Reflex der materiellen Welt bestimmt wurde. Ich weiss nicht mal, ob es richtig ist, dass er, wie Muther*) behauptet, nach dem Leben, d. i. in Spielhöllen,

*) Geschichte der englischen Malerei (S. Fischer 1903) S. 16.

12. Die Tageszeiten: Der Morgen. (Kupferstich.)

13. Die Tageszeiten: Der Mittag. (Kupferstich.)

Bordellen und Kneipen skizzierte. Ich kenne keine Zeichnung, die das mit Sicherheit bestätigt. Dass er diese Lokale und ihre Gäste nicht aus der Phantasie nahm, sondern wie der Verfasser von „Moll Flanders" aus eingehender Erfahrung kannte, steht fest. Nur kopierte er sie nicht. Auch möchte ich behaupten, dass ihm diese Lokale und ihre Gebräuche keine Übelkeit bereiteten, ja man geht vielleicht nicht zu weit mit der Annahme, dass er sich in ihnen so wohl fühlte, wie die Moral des Moralischen nur eben erlaubte. Deshalb brauchte er sie nicht zu kopieren. Er hatte den Instinkt für diese Milieus, den keine Kopie, und würde sie hundert Jahre betrieben, zu ersetzen vermag. Und, was noch besser war: er hatte überhaupt Instinkt, nicht für diese Schattenseiten des Lebens allein, sondern für jedes Leben; hatte die merkwürdige Deutungsgabe, die aus dem, was bei gewöhnlichen Sterblichen zu mehr oder weniger bewussten Erfahrungen wird, plastische Formen dichtet.

Hogarths autobiographische Notizen liefern überdies sichere Hinweise über sein Verhältnis zur Natur. Wir erfahren, dass er fast ausschliesslich nach dem Gedächtnis arbeitete. Er fand, so schreibt er, „that he who could by any means acquire and retain in his memory perfect ideas of the subjects he meant to draw, would have as clear a knowledge of the figure as a man who can write freely hath of the twenty-four letters of the alphabet and their infinite combinations (each of these being composed of lines) and would consequently be an accurate designer. I therefore endeavoured to habituate myself to the exercise of a sort of technical memory, and by repeating in my own mind the parts of which objects were composed, I could by degrees combine and put them down with my pencil. Thus with all the drawbacks which resulted from the circumstances, I have mentioned, I had one material advantage over my competitors, viz. The early habit, I thus acquired of retaining in my mind's eye, without coldy copying it on the spot whatever I intended to imitate. Sometimes, but too seldom, I took the life, for correcting the parts, I had not perfectly enough remembered and then I transferred them to my compositions."*)

Diese Methode wird durch die Biographen bestätigt**) und

*) „Hogarth Illustrated" by John Ireland (London, 1791).

**) Dobson and Armstrong (Heinemann) S. 13.

versteht sich bei der ganzen Art dieser Kunst von selbst. Sie enthält schon an sich den Protest des Meisters gegen die kümmerliche Hilflosigkeit seiner Landsleute. Ihre jedes inneren Zweckes bare Nachäfferei hätte in der geistlosen Nachahmung der Natur keine Widerlegung gefunden. Hogarth suchte in seinem Beruf vor allem ein Mittel, sich persönlich mit der Welt auseinander zu setzen und konnte das in seiner Lage nur durch eine starke Synthese. Er war von der Art, wenn auch nicht vom Schlage eines Rubens.

Sein Rhythmus zeigt manche Ähnlichkeit mit dem Vlaamen. Ein Jahrhundert, und die Verschiedenheit der Rassen trennen sie. Hogarth hat nichts von der königlichen Art des Malers der Maria von Medici. Er war ganz und gar bürgerlich in einem bürgerlichen Lande und lebte in der Zeit, die sich bestrebte, die grosse Geste des 17. Jahrhunderts aufzulösen. Er steht also quantitativ etwa so zu Rubens, wie die gleichzeitigen Franzosen. Doch war seine Art dem Meister näher. Etwas von dem Treiben der Bauern auf der Kirmes im Louvre, von jenem ganz eigentlichen Rubens, lebt in seinen Szenen. Natürlich verkleinert, durch das Temperament des Dixhuitième gesehen. Man fühlt das zierliche Rokoko auch hier trotz manches groben Details. Nur ist seine Zierlichkeit nicht so flüssig wie die der Franzosen, und das gibt ihm grössere Vorteile als Nachteile. Aus seiner zäheren Art, die sich wie mit Widerhaken in uns einfrisst, während wir die Bilder der Watteau-Schule wie reife, auf der Zunge zergehende Früchte geniessen, entsteht die tiefere Wirkung. Er verliert nie ganz den Eigensinn des Autodidakten, ist selten Virtuos — dann freilich über alle englischen Begriffe — und geht nie restlos in dem bekannten Rhythmus der Zeit auf. Er hat eine ganz eigene Bewegung. Ein Dixhuitième für Männer. Kein Franzose derselben Zeit hat eine Groteske gemalt; die Schäferstunde duldete keine grellen Kontraste. Man entzieht sich neben Hogarth nicht dem Eindruck, dass die Franzosen auf einer Saite spielten und den Rest des Instrumentes verkümmern liessen. Hogarth ist grössere Welt; objektiver, mehr von oben gesehen. Sein Lachen reizt nicht zum Mitlachen wie die Fratze des Spassmachers. Er fasst mehr, weil er stärker empfindet, mag uns auch zunächst seine Empfindung nur als stärkerer Hass erscheinen. Viele Dinge in seinen Bildern hätte kein Chardin, kein Fragonard süsser gemalt. Aber sie sind immer nur

14. A Harlots Progress (Der Lebensweg der Dirne) I. (Kupferstich.)

15. Der Lebensweg der Dirne. II.

16. Der Lebensweg der Dirne. III.

17. Der Lebensweg der Dirne. IV.

18. Der Lebensweg der Dirne. V.

19. Der Lebensweg der Dirne. VI.

Ton unter anderen Tönen, und die derbe Nuance daneben gibt einen reicheren Wechsel. Immer fühlt man etwas von der Frische des Anfangs, während sich in die Süsse der Alkovenmaler die Ahnung des Endes mischt.

Das gilt auch in weiterem Sinne. Die kunsthistorische Analyse bringt viele Ingredienzen zum Vorschein, die sich in unserer Vorstellung wie die ärgsten Kontraste gegenüber stehen. Hogarth nötigt unsere Erinnerung, von seinen Zeitgenossen zu so fernliegenden Geistern wie Breughel zu springen. Allen Grotesken steht er nahe. Was er, abgesehen von Callot, Jan Steen, Teniers und Ostade verdankt, wurde schon zu seinen Lebzeiten erkannt. Breughel aber ist das Salz in Hogarth, ein Bestandteil, der sich nicht wie die anderen durch einen zweiten Namen ersetzen lässt. Bei der betrunkenen Frau auf der Treppe, die ihr Kind über das Geländer stürzen lässt, in dem Stich „Gin Lane", denkt man an Breughels Blinde und dergleichen. Details in „A Medley", der Szene in der Kirche, könnten aus einem Hexensabbat von Breughel oder Bosch entnommen sein. Solche Blätter finden sich in allen Phasen Hogarths. „Gine Lane" ist aus 1751, „A Medley" zehn Jahre später, und wo die äussere Beziehung verschwindet, meint man in der ganzen Denkungsart etwas von dem verwegenen Bilderbogenstil des vlämischen Phantasten wiederzufinden. Dabei weiss ich nicht, ob Hogarth wirklich Breughel gekannt hat. Die Anlehnung — wenn davon die Rede sein kann — hat nicht eine Spur von Archaismus, die Empfindung füllt die Form bis zum Rande. Es wäre nicht unmöglich, dass hier lediglich ähnliche Bedingungen zu ähnlichen Resultaten führten. Jedenfalls ist diese primitive Basis in dem Werke unentbehrlich. Sie gab dem Maler das Festgebaute und hielt den Satiriker ab, sich ins Unplastische zu verlieren.

Die Satire gab ihm eigentlich nur Vorteile. Sie drängte scheinbar die künstlerischen Absichten zurück, um sie in Wirklichkeit um so glücklicher zu verteilen. Wir sehen in seinen Interieurs im ersten Augenblick nur die Szene. Es lockt uns zu erfahren, was da vorgeht. Sobald wir dann näher kommen, nimmt uns die Kunst gefangen und wir bemerken kaum, dass unsere ursprüngliche Neugier an der Nase herumgeführt wurde. Die Kunst zeigt sich zunächst als erstaunliche Raum-Suggestion. Sie ist geringer in den beiden frühesten grossen Zyklen „A Harlots Progress" und „The Rakes Progress", von denen der erste kom-

plett nur noch in den Kupfern vorliegt. Das Kulturhistorische überwiegt, die Szene ist wichtiger als der Raum. Man konstatiert ohne Mühe in dem winzigen Kabinett des Soane Museums, wie sich von diesen Bildern zu der späten „Election Series" der Genius des Malers ausbreitete und universeller, bildmässiger wurde. Dafür steckt in den Details der früheren Werke eine unheimliche Kraft. Die Geste spricht nicht nur, sie handelt. Im sechsten Teile von „The Rakes Progress", der Szene in der Spielhölle, durchbricht die wütende Gebärde des Ruinierten das farblose Dunkel wie ein magisches Licht. Das Bild ist, wie viele andere, durch Nachdunkelung arg verdorben und war von Anfang an barbarisch gemalt. Doch wirkt es immer noch wie der Blick in halb verschüttete Ruinen, wo zufällig erhaltene Details unsere Gedanken zum Wiederaufbau drängen. So gering der Aufwand ist, das wenige gibt nichtsdestoweniger mit unheimlicher Sicherheit das Insichgekehrte jeder einzelnen Gruppe, die Indifferenz an dem Geschick des Verschwenders, dessen Schrei wie das Echo unsichtbarer Mächte zu uns dringt. Das primitive Detail — primitiv nicht als Absicht, sondern durch die Einheit der Empfindung — steigert hier, wie so oft bei Hogarth, die Wirkung. Dieselbe Serie verrät auch schon viel zartere Gaben. Das erste Gemälde, in dem der junge Verschwender seine Dispositionen für die rosige Zukunft trifft, lässt die ganze Koloristik der Zukunft ahnen. An das silbrige Grau und das Blau der offenen Weste des Helden, in dessen zartem, von leuchtend braunen Locken umgebenen Gesicht nur erst die anmutigste Begehrlichkeit flüstert, schmiegt sich das Orangebraun des massnehmenden Schneiders mit der roten Kappe. Das Blau wird in dem gefleckten Kleid der Alten weiter gebildet, der stärksten Figur, und die junge, die „Bedmakers daughter", bringt das zarte Rosa und Orange und das reiche Weiss dazu. Brillant steht dieses Bukett vor dem velasquezhaften Braun der Wände. Die Sorgfalt Hogarths im Bau seiner Zimmer lässt sich nur mit den besten holländischen Interieurmalern vergleichen.

Man muss ein wenig Geduld haben vor solchen Bildern. Im Eilschritt betrachtet, mit dem man moderne Ausstellungen durchmisst, kann es geschehen, dass wirklich nur ein Anekdotenmacher bemerkt wird. Hält man ein paar Minuten aus, so vollzieht sich die merkwürdige Wandlung, das Schwinden der

20. The Rakes Progress (Der Weg des Liederlichen) I.

21. Der Weg des Liederlichen. II.

22. Der Weg des Liederlichen. III.

23. Der Weg des Liederlichen. IV.

24. Der Weg des Liederlichen. V.

25. Der Weg des Liederlichen. VI.

26. Der Weg des Liederlichen. VII.

27. Der Weg des Liederlichen. VIII.

Anekdote hinter den wirklichen Trägern des Reizes. Das lässt sich bei allen Gemälden Hogarths beobachten. Von der scharfen Lauge des „Calais Gate" in der National Gallery, mit dem sich Hogarth für die unverschuldete Arrestation im Jahre 1748, als er nach Frankreich wollte, rächte, bleibt schliesslich nur die vollendete Malerei zurück. Man weiss nicht recht, was das Riesenroastbeef in den Armen des klapprigen Kerls bedeutet, aber ist hingerissen von der Materie des Fleisches und des Weisses der Tücher und erhält durch die Zusammenstellung dieser Details mit den ausgehungerten Gesichtern der Wachen nicht nur die vage Erklärung der Anspielung, sondern einen ganz sicheren Eindruck von der flackernden Phantastik der angeschauten Szene. Die Erzählung wird auf diese Weise nicht konzentriert, wie es der literarisch denkende Darsteller machen würde, sondern verallgemeinert, wie es eines Malers würdig ist. Von der ursprünglichen Veranlassung zu dem Bilde ist nur die Figur des Malers links im Hintergrunde übrig geblieben, wie er das Tor skizziert — die Anspielung auf den Grund seiner Verhaftung.

Die vollendete Koloristik in dem erwähnten Gemälde aus „The Rakes Progress" steht in der Serie ziemlich allein. Was dort angedeutet wird, erfüllte Hogarth zehn Jahre später in dem Hauptwerk der National Gallery, dem sechsaktigen Zyklus „The Marriage à la Mode". Der Fortschritt liegt in der Ausbildung des Farbigen und der Auflösung aller vorlauten Details. Zieht man die erste Serie „A Harlots Progress" mit zum Vergleich hinzu, so meint man in noch höherem Grade der Entwicklung eines Primitiven zum Beherrscher differenziertester Wirkungen beizuwohnen. Die Erweiterung des Räumlichen ist schon zwischen den beiden ersten Progresses bedeutend. Die Reduktion der vierschrötigen Figuren, die in der ersten Serie noch in keiner ganz überzeugenden Beziehung zu ihrer Umgebung stehen, gibt der zweiten die ausgeglichenere Wirkung. In der dritten tritt die Reife der Koloristik hinzu. Diese gehört ganz dem Maler, während die ersten noch deutlich die Anfänge Hogarths als Kupferstecher verraten. „The Marriage à la Mode" ist aus der fruchtbarsten Zeit des Malers, als das Selbstbildnis mit dem Hund und das Porträt der Schwester entstanden, und zeigt das Maximum von malerischen Reizen, das sich innerhalb der Gattung denken lässt. Man glaubt, vor

einer Diminutivfreske zu stehen, so natürlich setzt sich die Schwingung innerhalb des einen Rahmens in dem nächsten fort und wirkt als Teil des vielgegliederten Ganzen, wobei der Abwickelung der ziemlich banalen Geschichte einer koketten Frau und eines leichtsinnigen Bonvivants keine besondere Rolle zufällt. Trotz Hogarths Behauptung, dass Frankreich nicht einen guten Koloristen besitze — die Behauptung veranlasste Diderot zu dem drolligen Wutausbruch in seinem „Salon" von 1765 — kann man den Reiz dieser Szenen nur mit einem französischen Namen andeuten; mit demselben, den Diderot damals gegen Webb und Hogarth ausspielte: Chardin. Nicht um den Wert des einen gegen den anderen auszuspielen. Was den stillen Meister des „Benedicite" schmückte, war dem englischen Dramatiker nicht gelegen, und was dieser vermochte, besass er ohne Chardin, auch wenn Chardin, wie Diderot mit Recht sagt, wesentlich früher als Hogarth den Anspruch auf den Ruhm eines grossen Koloristen erworben hatte. Man könnte die sechs Bilder des „Marriage à la Mode" Dramatisierungen aus derselben Welt nennen, die dem beschaulichen Freunde Diderots die Lyrik eingab. Chardin scheint als der freiere der beiden. Die grössere Kultur sichert ihm den weiteren Abstand vom modischen Zeitmass. Hogarth ist in der Gesamtheit dieser Szenen fast mehr Dixhuitième als der Franzose. Der Rhythmus, den man in der „Pourvoyeuse" kaum noch flüstern hört, der hier den Pantheismus einer in Stilleben grossen Malerei erlaubt, klingt im Vergleich dazu überlaut noch in den zartesten Bildern des Engländers, bringt dafür aber eine Fülle, die den kleinen Rahmen des Bildes gewaltig überwuchert. Die Verschiedenheit wächst bei näherem Vergleich. Alles ist gerade und simpel in Chardin; er liebt die Senkrechten, alles, was dem Schleier seiner Farben die einfachsten Bewegungen gibt. In den Dokumenten des Autors der „Analysis of Beauty" herrscht die Kurve. Alles ist gebogen, und die Farbe setzt sich aus geschwungenen Ketten zusammen. Nur in der Totalität gleichen sich von weitem die Paletten, wie sich von weitem manche Figuren in den Gemälden beider Künstler gleichen, weil sie in ähnlichem Grössenverhältnis zum Raume stehen. Die Genesis dagegen ist ganz verschieden. Die Räume haben nichts mit einander gemein, sowie die Menschen darin ganz verschiedene Seelen haben; hier quecksilberhaft bewegte Temperamente, dort gelassene, nachdenkliche Gestalten. Chardin baut aus ganz

klaren, wohl organisierten Farbenkontrasten das Gerippe seiner Bilder, und das Fleisch entsteht aus gehauchten Hüllen über das Ganze; aus mikroskopischen Brillantsplittern werden Schleier gewebt. Hogarth zieht seine winzigen Leute an wie Rubens seine Päpste und bringt den Zusammenhang durch eine Häufung aller möglichen Stoffe hervor. Der singende Fant in der Ankleideszene des „Marriage à la Mode" ist königlich geschmückt. So ein winziges Stückchen wie der Besatz auf dem olivegrauen Ärmel, in dem sich Orange mit leuchtendem Rot und Blau durchwirkt, scheint — man weiss nicht, wie — dem Ornat eines heiligen Livinus in Brüssel oder ähnlichen Rubensschen Prachtkostümen entnommen. Die Gräfin hat stets ein besonderes Cachet. Hier beim Frisieren sitzt sie in einem graurosa Jupon, den zum Teil die reichen Falten des orangenen Schlafrocks decken. Ein wahres Bijou von Korsett, grau mit blauen Schleifen, umschliesst die reizende Büste, und darüber fällt der weisse, graubeschattete Frisiermantel. Das Milieu besteht aus den tausend wichtigen Nichtigkeiten, die das Dasein der Preziösen möblieren. Trotzdem leben diese Püppchen, das ist das Unglaubliche, ein Leben zwischen Puderbüchsen. Die Gräfin ist nicht nur angezogen. Ihr Gesicht zeigt die lockende animalische Frische des Dämchens, das seine Zeit zu nutzen versteht. In dem körnigen weissrosa Teint, den die leuchtend braunen Haare mit den zum Entzücken canalettohaft gespickten Lockenwickeln schmücken, sitzt Energie zum Vergnügen, eine verteufelte Spannkraft. Schon in dem zweiten Bild „Shortly after Marriage", wo die Gnädige neben dem zukünftigen Cocu — die Ahnung davon im moralischen Kater zieht ihm alle Glieder lang — noch recht munter scheint, ahnt man, dass sich ihre Betätigungen nicht mit Toilettengeschichten erschöpfen, und fühlt, ich gestehe es errötend, mit der süssen Frechheit sündhafte Teilnahme. An solche im kleinsten Massstab umfangreiche Individualisierungen des Ewigweiblichen hat Chardin nie gedacht. Erst Guys verdanken wir ähnliche Empfindungen.

Man versteht von einem Künstler, der solche Erweiterungen überlieferter Schönheitsbegriffe kraft seiner lebendigen Erfassung der Gegenwart zu geben vermochte, dass er dem Bildertrödel seiner Zeitgenossen den Respekt verweigerte und einmal im Scherz, anspielend auf den übertriebenen Import italienischer Bilder, schrieb: „That grand Venus — as you are pleased to call it — has not

beauty enough for the Character of an English Cook-maid."*) An dem berühmten Brief ist nicht nur Hogarths unverhohlene Abneigung gegen Italien interessant, sondern, was zwischen den Zeilen spricht, die Liebe zur Heimat. Dieses bei jeder Gelegenheit erwiesene, ideelle Verhältnis zu seinem Lande scheint mit dem Spott, der sich vor Gott und der Welt nicht fürchtete, in schlechtem Einklang zu stehen, aber war nichtsdestoweniger nicht nur die moralische Basis des Menschen, sondern die unübersehbare Bedingung des Künstlers. Wie sich beides vertrug, ohne den Künstler zum Kompromiss mit dem Menschen zu nötigen, das gibt den Schlüssel zur Psychologie Hogarths und zur Erfassung seiner ganzen Grösse. Vor allem zu seiner Kunst. Denn die Tatsache, dass sich der Spott in seinen Bildern mit schönen Farben schmückte und angenehme Formen wählte, genügt nicht zur Erklärung des Phänomens. Sie gibt getrennte Fakta in einem Satz ohne Verbindung. Die Logik dieses Zusammenhangs muss gefunden werden.

Die Szenen Hogarths sind Äusserungen eines Spötters, der den gegeisselten Dingen monumentale Formen abgewinnt. Wir sahen vorher das In-sich-gekehrte der Leute auf der Bühne, die objektive Darstellung des Autors. Diese ist an sich nicht die stilbildende Kraft dieser Bilder. Sie scheidet nur einen flauen Stil aus, die Mache der Sentimentalität, verhindert das Schädliche, aber fördert nicht positiv. Dass Hogarths Darstellungen nicht Witzbilder, sondern Karikaturen in jenem Sinne sind, den wir uns heute getrauen, allen grossen Kunstwerken zugrunde zu legen, wird nicht durch das Objektive analytischer Betrachtung bedingt. Aber ist dieses Objektive in Hogarth, selbst in dem ohne weiteres erkennbaren Umfang, wirklich so abgeschlossen abstrakt, wie es in der oberflächlichen Formulierung scheint? Psychologisch gedacht, heisst das: verspottete Hogarth wirklich nur? Nicht die Allerweltsmoral eifriger Biographen des episodenhaften Menschentums kann das erlösende Wort bringen. Sie ist flüchtig wie der Tag und vermag nicht mit heute gültigen

*) In einem Brief, den Hogarth unter dem Pseudonym „Britophil" 1737 an eine Londoner Zeitung gerichtet haben soll. Abgedruckt in extenso in: „The Genuine Works of William Hogarth, with Biographical anecdotes" By John Nichols etc. (London 1808—10). Ob, wie behauptet wird, die Anspielung auf einen Michelangelo ging, scheint mir mehr als zweifelhaft. (Vgl. Dobson and Armstrong, S. 61, Fussnote.)

selbst als Einzelheit betrachtet, kaum ein Hauch von Negation übrig; oder vielmehr, der Hauch, der bleibt, wirkt nur wie die Würze dieser pikanten Grazie. Der Feminismus wurde hier nicht nur verspottet. Aus dem Grotesken wächst eine Anmut, die nur dem Objektivierungsvermögen einer Künstlerseele gelingen konnte, und wird schliesslich so stark, dass wir nur noch den Kitzel, nicht mehr die Geissel spüren. Die Art solcher Objektivierung hat in unseren Tagen in viel kleinerem Massstab erst Beardsley wieder versucht, der von allen Engländern am meisten dem Autor des „Taste in High life" verdankt. Mutatis mutandis! Die Sphäre des spätgeborenen Illustrators von „The Rape of the Lock" bedurfte nicht mehr der grossen Unterschiede zwischen Subjekt und Objekt und übertrieb vielleicht die Liebe zum Verspotteten wie der Vorgänger den Hass. Was die Kinder so verschiedener Welten einander näherte, war eine gemeinschaftliche Sympathie. Die Kuriositätenliebhaberin Geschichte will, dass Hogarth mit zwanzig Jahren seine Künstlerlaufbahn mit einem Kupferstich nach demselben Roman Popes begann, dem Beardsley eine seiner reizendsten Tändeleien verdanken sollte.

Doch verlieren wir uns nicht in die Bewunderung einer Frucht am Baume Hogarths — die uns heute vielleicht über Gebühr anzieht — und vergessen wir nicht, dass sie nur eine von vielen war. Der Gegenstand des letzten grossen Zyklus entfernt sich weit von dem Stoffgebiet der früheren. Es ist eine Wahlkampagne in vier Akten, „The Election Series". Sie entstand 1755, zehn Jahre nach der Heiratsgeschichte, zwanzig Jahre nach „The Rakes Progress". Garrick erwarb sie und freute sich bis an sein Ende daran. Heute bildet das Werk den grössten Schatz des Soane Museums, wo es in demselben spleenig kleinen Kabinett hängt, das „The Rakes Progress" und noch wer weiss wie viele andere nützliche und überflüssige Dinge beherbergt. Man wird sich wohl dahin einigen, in diesem Zyklus das Meisterstück des Vielseitigen zu sehen. Es hat gar nichts von den geistreichen Fin de Siècle-Scherzen der Bilder, deren soeben gedacht wurde, und doch wiederum ihr bestes, dieselbe spielend siegende Form. Nur bedeutet hier der Sieg die Bändigung einer schlechterdings unübersehbaren Menge von Wirkungen. Erst wenn man einmal die Gemälde in einem vernünftigen Saal vor sich hätte, wo Abstand und Isolierung möglich wären, könnte man sich darüber klar werden. Man denke an

möglichst fratzenhafte Jan Steens und dergleichen, um sich die Einzelheiten auszumalen. Es wimmelt von solchen Gesichtern und manche sehen bekannten Vorbildern zum Verwechseln ähnlich. Z. B. gleich im ersten Gemälde, „Entertainment", dem Massenfrass der Wahlstimmen, der Kerl am linken Tisch in der roten Jacke mit dem Glas in der Hand, dem die bestialische Lust die Zunge aus dem Halse zerrt; oder auf der äussersten Linken die ungeheuerliche Alte, die den geschniegelten Kandidaten ihre politische Meinung in Naturalien bezahlen lässt usw. Diese robuste holländische Note kam nicht erst in der letzten Serie zum Vorschein. Man findet sie hier und da in vielen früheren Bildern und Stichen — im Cockpit z. B. — sogar schon in der Figur des Bambridge in der Gerichtssitzung von 1729, der Portrait-Gallery. Manchmal glaubt man die Köpfe direkt aus den kleinen holländischen Bildern übernommen und in die Komposition Hogarths eingesetzt. Nur eben, wie sie eingesetzt sind, ist das Merkwürdige. Man möchte behaupten, dass Hogarth den Fratzen, die auf den kleinen Bildern der Holländer oft nur isolierte Monstruositäten bleiben, erst die rechte Verwendung gegeben, indem er sie zu Akzenten in seinen Volksmassen werden liess. Das ganze ist so wenig Jan Steen wie möglich, sondern — Rokoko. Ein hüpfender Rhythmus, wie ein munteres Flüsschen über alle möglichen grotesken Steine gleitend, die unter der Oberfläche seines klaren Gewässers in allen möglichen Stellungen liegen; ganz übersichtlich trotz des Vielerlei, immer lebendig bis zur Tollheit, und doch eine einzige harmonische Fläche. Schon in dem um einige Jahre früheren „March to Finchley" des Foundling Hospital, dem Vorläufer der Election Serie, merkt man, wie Hogarth die Ruhe erzwingt. Ohne das überall wiederkehrende Rot der Gesichter und Uniformen fiele das Bild auseinander. Die Perspektive der Farben ergänzt die hier noch etwas willkürliche Disposition. In der Election-Serie vervielfacht sich diese Wirkung. Die Farbe wird ein vielmaschiges Netz, das den Bewegungen der Komposition folgt, und die Komposition ist bei aller Ursprünglichkeit des Eindrucks so angelegt, dass sämtliche Einzelbewegungen eine Hauptrichtung ergänzen. Im „Entertainment" gibt das bräunlich punktierte Grau der Wände und Tische die feste Grundlage für das Spiel, das sich in der Farbe notwendig viel enthaltsamer zeigt als in der Linie. Graublaue Nuancen überwiegen. Die von der Schlemmerei zur Siedehitze getriebenen Köpfe mögen noch so heftig lachen, grinsen und schreien, der

35. Die Wahl. I. Der Wahlschmaus.

36. Die Wahl. II. Die Stimmwerber.

37. Die Wahl. III. Die Abstimmung.

38. Die Wahl. IV. Triumphzug nach der Wahl.

gemeinschaftliche rotgraue Ton bindet sie auf der ruhigen Fläche und vor dem gleichartigen Hintergrund zu einem Ornament des Tisches zusammen, der wie ein Felsen in der Brandung der Wut der Elemente standhält. Die einzelnen lebhafteren Kontrastfarben aber sind fast mathematisch verteilt. Das Rot sitzt links hinten in der roten Jacke des geilen Kerls mit dem Glase, vorn in dem Jungen mit dem Fass, rechts in der Kleidung des ohnmächtigen Austernvertilgers; das Orange links in der Fahne, in der Mitte in der Bassgeige, rechts im Fleisch der Alten, usw. Nie merkt man das Schema. Jedes der vier Bilder ist eine Welt, eine Stimmung für sich und doch Teil derselben Geschichte. Im zweiten Akt „Convassing for Votes", wo das bare Geld die Stelle des Weins und der Austern vertritt, und die Begierde alle Stadien vom äussersten Hunger bis zur Sattheit durchläuft, wird nur durch den äusserst ruhigen Rahmen die unglaubliche Energie der Mittelgruppe mit dem Farmer möglich, dem von der einen Seite wie im Sprunge ein Stimmzettel unter die Nase gehalten wird, während ihm von der anderen der von der Wut des Zuredens rotglühende, fast berstende Wirt die Vorzüge des Gegenkandidaten preist, und der gemächlich von beiden die klingende Überzeugung einsteckt. Das Gedankliche wird unmittelbar zur plastischen Form. Jeder von den dreien bewahrt das ihm eigene Körperliche — auch das Geistige ist hier Körper — und gleichzeitig flechten sich die drei mit allen Gliedern zu einer neuen Masse zusammen, zu einem Laokoon in Diminutiv. In den beiden letzten Bildern der Serie steigert Hogarth seine phantastische Baukunst und ebnet wiederum wie in den anderen die Wildheit der Komposition durch die milde Skala von Blau-grau, orange und braun. Der Schauplatz in „The Polling", mit dem Gewimmel auf der Treppe und der auf kleinstem Raum zusammengepressten Vielheit individueller Szenen, ist eine reizende ruhige Landschaft, die den Trubel mit leisen Akkorden begleitet. Man ahnt, was der Freund Wilsons der englischen Landschafter-Schule hätte werden können. „Chairing the Members", die Apotheose, steht in der Erinnerung wie eine hochaufspritzende Woge von Menschen vor mir. In dem vielstöckigen Aufbau mit dem den dicken Kandidaten tragenden Sessel als Krönung, machte jedes Detail den Rhythmus mit, ohne sein objektives Gefüge einzubüssen. Wenn uns an Rubens und seinen Nachfolgern die Kühnheit begeistert, den Kosmos zu zerstören, um ihn aufs neue zu bauen, an diesem Bürger einer

kleineren Welt lernt man die zähe Ausdauer schätzen, die ihre Pyramide aus winzigen Bausteinen gewinnt.

Und Kleinheit des Gefüges gehörte zu Hogarth, auch die Kleinheit des Stofflichen. Die Idee seiner Bilder erwuchs ihm aus der Summe von Einzelbeobachtungen, die er festzuhalten und zusammenzusetzen verstand. Der umgekehrte Weg, zu dem ihn ein paarmal sein Ehrgeiz gereizt hat, die Produktion einer von seinem täglich kontrollierbaren Erfahrungskomplex unabhängigen Idee, war ihm nicht im gleichen Masse erschlossen. Er hatte schon einmal in den Dreissiger Jahren das versucht, „what the puffers in books call ‚The great Style of History painting'," und zwar mit zwei grossen Bildern im St. Bartolomews Hospital, über die er sich selbst später und nicht ganz ohne Grund geringschätzig äusserte. Ende der Vierziger und im Laufe der Fünfziger Jahre nahm er, gereizt durch die hochnäsige Kritik, die in ihm immer nur einen Outsider sah, den Versuch wieder auf und malte mehrere grosse Bilder biblischen Inhalts, 1756 sogar ein Altarstück.*) Das interessanteste Werk dieser Art scheint mir der „Moses vor Pharaos Tochter" im Foundling Hospital. Es ist von den vielen Kombinationen, die das England des achtzehnten Jahrhunderts mit Rembrandt versuchte, sicher die glücklichste. Wir erkennen mit Behagen in dem Alten auf der linken Seite des Bildes die Übertragung eines echt Rembrandtschen Juden in eine neue Welt und in dem Moses mit dem gelbrötlichen Fleischton eine Zugehörigkeit zu dem grossen Vorbild, die auf ernstester Durchdringung des überlieferten Wertes beruht. So komisch dem gegenüber die salbungsvolle Würde wirkt, mit der gerade Reynolds dieses Schöpfungsgebiet Hogarths als bedauerliche Verirrung charakterisierte,**) dem Ruhm des Meisters, der eine so selbständige Erfassung der Welt offenbart hatte, konnte selbst ein

*) Drei-Flügelbild für St. Mary Redcliffe in Bristol. Jetzt in der Fine Arts Academy in Clifton.

**) „After this admirable artist had spent the greatest part of his life in an active, busy, and we may add, successful attention to the ridicule of life, after he had invented a new species of dramatic painting, in which probably he will never be equalled . . .: he very imprudently, or rather presumptuously, attempted the great historical style, for which his previous habits had by no means prepared him: he was indeed so entirely unacquainted with the principles of this style, that he was not even aware that any artificial preparation was at all necessary." [A Discourse, delivered to the Student setc. (London, 1789.)]

39. Der Jahrmarkt von Southwark.

40. Ausmarsch der Truppen nach Finchley.

28. Heirat nach der Mode. I.

29. Heirat nach der Mode. II.

30. Heirat nach der Mode. III.

31. Heirat nach der Mode. IV.

32. Heirat nach der Mode. V.

33. Heirat nach der Mode. VI.

Empfindungen Zustände zu erforschen, die vor hundertundfünfzig Jahren moralisch oder unmoralisch waren. Die Einsicht, dass Hogarth spottete, um die Verspotteten zu bessern, entfernt uns nur, selbst wenn sie wahr wäre, von der eindringenden Erkenntnis des Spottes selbst. Wir bedürfen unmittelbarer Bekräftigungen, der Argumente durch Empfindungen, die noch nicht zum bewussten Moralkodex geführt haben, die sich uns anschmiegen wie Luft um den Körper; wir brauchen instinktive Bestätigung. Wandert man mit Hogarth durch die Bilder des „Marriage à la Mode", so fällt uns zunächst eins zu glauben schwer: dass der Verfasser dem Kreise, dessen Gebrechen er erbarmungslos aufdeckte, fern stand. Was wir von seinem Leben wissen, gibt uns darüber keine Auskunft. Nicht die materielle Zugehörigkeit könnte uns belehren, und dass von ihr nicht die Rede sein kann, wissen wir zur Genüge. Aber der, dem Garrick der beste Freund blieb, der Genosse eines Pope, dem der Griffel des Karikaturisten schon in den Jugendarbeiten assistiert hatte, der hohe Geist, der sich zu Milton hingezogen fühlte, verstand vor allem, bevor er hasste. Was um ihn vorging, bewegte sein ganzes Wesen, nicht nur seine Moral. Er erfüllte das Postulat, das später sein Landsmann Carlyle formulierte: er sah. Seine Anschauung drang durch den lächerlichen Kern der Dinge hindurch und erschaute die relative Lebensfähigkeit selbst des Verächtlichen. Derselbe Eiferer, der den ethischen Erfolg der populären Kupferstich-Serie „The four Stages of Cruelty", mit der er seine Landsleute zum Mitleid erziehen wollte, höher stellte, als das stolze Bewusstsein, die Cartons Raffaels gemacht zu haben, konnte sich in seinen besten Werken nicht enthalten, den Opfern seiner Wollust mit mehr Liebe nachzugehen, als die Pädagogik erforderte. Man kann die Grazie der Heldin des „Marriage à la Mode" selbst in der Duellszene, wo die Ärmste im Hemd vor dem durchbohrten Gatten kniet, nicht so verlockend schildern, wenn man ganz fühllos gegen ihre Reize bleibt. Und die Sterbeszene der Sünderin liesse uns nicht so seltene Töne der Palette sehen, wenn der Moralist das letzte Wort zu sagen gehabt hätte. Gewiss, im Bewusstsein mag er sich mit der Rolle, die jedem die natürlichste scheint, abgefunden haben. Er gewann mit ihr die leichte Satisfaktion des braven Bürgers, den seine Intimen hervorheben. Dem Künstler aber blieb der Schein schön, auch wenn er von bösen Lastern oder absurder

Lächerlichkeit getragen wurde. Dem gesinnungstüchtigen Volksfreund musste sich die ganze Pestilenz der oberen Klassen in der Mode jener Tage darbieten, und Hogarth liess keine Gelegenheit aus, darüber seine Meinung zu sagen. Am besten gelang es ihm mit dem berühmten Bild aus 1742 „Taste in High life". Und selbst hier, wo schliesslich die moralische Tendenz keine Einschränkungen herausfordert, wo es sich um zwei alte Gecken handelt, deren Puppenhaftigkeit keinem Betrachter menschliche Rührungen einflösst, selbst hier mischt sich in Hogarths Lachen der entscheidende Ton seines Unterbewusstseins. Das Werk erschöpft sich durchaus nicht mit der Komik der Dargestellten. So närrisch der pyramidale Reifrock der alten, nur aus Schminke und falschen Haaren geschaffenen Schachtel wirkt, deren arabeskenhafte Händchen mehr zum Gesicht als zum Rumpf gehören, so idiotisch ihr Gegenpart sein mag, dem die ganze Existenz, eingeschlossen das Geschlecht, in den Mechanismus einer abgezirkelten Gangart gerutscht ist: das Lächerliche dieses Ahnenbildnisses der Modetorheit hält vor dem grösseren Komplex von Empfindungen, den es mittelbar oder unmittelbar — je nach dem Bildungsgrad des Betrachters — herbeiführt, nicht stand. Denn es verdammt nicht nur, auch wenn wir das Lächerliche selbst in allen Details bis zu den grotesken Bildern an den Wänden finden. Es gewinnt eine positive Seite. Zwar nicht auf die populäre Art, nicht mit billigen Personifikationen. Wir sehen nicht das „Gute" neben dem „Schlechten". Kein Quod-erat-demonstrandum schliesst die Betrachtung. Aber in dem Schlechten wird das Gute gezeigt. Die falsche Grazie, die Hogarth verdammt, wird von einer echten Grazie übertrumpft, die sich derselben Personen, derselben Gesten bedient und alle lächerlichen Einzelheiten zu einem Gesamtgestus zusammenbaut, der, weil er harmonisch ist, die Seele in höhere, weit über der Moral gelegene Gefilde lockt. Es ist die Monumentalisierung eines Mikrokosmos, und wir behalten nachdem der vergängliche Witz seine Wirkung getan hat, nur das Unvergängliche einer neuen Form, an der uns zuletzt gleichgültig wird, aus welchen Paradoxen sie hervorging. Die Bewegungen der beiden Verzückten geben zusammen eine prachtvolle Arabeske. Den Affen, der wie eine Rosette die Riesenkurve unterbricht, hat nicht die Geisselllust allein in den Vordergrund postiert, und in der zweiten Frauenfigur — fast könnte man sagen, der dritten — bleibt,

34. Taste in High Life (Geschmack der feinen Welt).

gerechterer Optimismus mit dieser Seite keine neuen Blätter zufügen. Eine eingehendere Würdigung des Meisters würde in diesen Werken wertvolle Ergänzungen seiner Persönlichkeit finden. Auch die Schwächen grosser Menschen bestätigen ihre Stärke. Begnügen wir uns hier mit dem Hinweis, dass in dem umfassenden Lebenswerke Hogarths diese diskutablen Produkte, auch wenn man die vielumstrittene „Sigismonda", das schwächste Werk seines Alters, dazu rechnet, numerisch ganz zurücktreten.

Dagegen hat Hogarth eine Fülle von Beweisen hinterlassen, dass seine Kunst nicht des „Ridicule of life" bedurfte, um ihre Grösse erkennen zu geben. Seine Bildnisse finden in der von Bildnissen überschwemmten englischen Kunst nicht ihresgleichen. Hogarth als Porträtmaler ist ein eigenes Kapitel. Ich führte im Anfang die Schwäche der englischen Malerei auf den Luxuscharakter dieses Gebiets zurück, das nicht dazu da war, den Künstlern zur Aussprache, sondern den Köpfen der Dargestellten zu gefälliger Eleganz zu verhelfen. Hogarth blieb von diesem Laster unberührt. Er unterscheidet sich von seinen Kollegen nicht dadurch, dass er andere Farben als sie anwandte, geschickter oder weniger geschickt war, nicht so sehr durch die andere Auffassung der Dargestellten, sondern durch die andere Auffassung seines Berufs. Er sah im Bildnis genau dasselbe wie in der übrigen Malerei. Nur die Leute, die ihm Spass machten, durften ihm sitzen. Das Kunstwerk war ihm kein Geschäft, sondern Erlebnis, die Möglichkeit, klare Formen für das, was ihn bewegte zu schaffen. Daher machen die allermeisten seiner Bildnisse vor allem den Eindruck der Notwendigkeit. Diese innere Qualität ist durch nichts ersetzlich, nicht weil sie besonders moralische oder sentimentale Überlegungen respektabler Art in uns auslöst, sondern als Träger des Motors, der allein die höchsten Fähigkeiten des Schaffenden mit unentbehrlicher Energie zum Vorschein drängt. Es gibt kaum eins unter den Porträts, das nicht mit ganzer Kraft gesehen wäre. Das äussert sich zunächst in der Art wie die Menschen in den Bildern den Raum füllen. Der Lord Lovat, von 1746, sitzt vor allem auf dem Sessel, bevor er dekorativ wirkt. Sitzt mit allem, was ihm zum Sitzen gegeben ist. Seine Physiognomie steckt nicht nur in dem breiten gescheiten Gesicht, sondern in dem ganzen Körper, dessen fleischige Fülle man unter den Falten des Rockes ahnt, bis in den dicken Händen mit den zählenden Fingern. Nichts verrät, dass dieser Mann am nächsten

Tag, nachdem ihn Hogarth konterfeit hatte, geköpft wurde. Nur die energische Lebendigkeit des Dargestellten, die der Regierung genug zu schaffen gemacht hatte, tritt mit aller Differenziertheit hervor. Hogarth selbst erklärte für sein bestes Bildnis den Captain Coram von 1739, im Foundling Hospital, mit dem ungemein sprechenden, von kräftigen Pinselstrichen gekneteten und doch ganz weichen Gesicht, weil das Werk gewisse Beziehungen zu dem Genre der Zeit verriet und mit den Mitteln siegte, die Hogarth mit den Kollegen gemein hatte. Das Urteil scheint uns heute übertrieben, nicht weil wir den Captain Coram nicht für vortrefflich halten — die Art lässt sich kaum übertreffen — sondern weil Hogarth in andern Bildnissen ungleich eigener erscheint. Ich denke dabei weniger an die dem spezifisch englischen Zeitgeist nahestehende Gattung wie die Bildnisse der Garrick, Thornhill oder Pellet, Beweise der Überlegenheit des natürlichen Instinktes über die Geschicklichkeit der Vielmaler; auch nicht an die stolze Allüre des kleinen Duke of Cumberland der Sir Charles Tennantschen Sammlung, wo im kleinsten Rahmen Einzelheiten Goya vorausagen; sondern vor allem an gewisse Frauenbildnisse, an die Miss Arnold im Fitzwilliam Museum von Cambridge und die glorreichen Werke in der National Gallery. Es sind unvergängliche Dokumente des vornehmsten englischen Geistes, derselben Zeit entsprungen wie die Porträts der Schule Reynolds' und die besten dieses Kreises soweit überragend, dass man nicht begreift, wie dieselbe Epoche, dasselbe Land so verschiedene Grade künstlerischer Werte hervorbringen konnte, ohne sich ganz unzweideutig zu dem besseren Teil zu bekennen. Hogarths Frau ist nicht die Puppe, der die anderen schöne Kleider und Gesten anlegen und flaue Gedanken andichten. Sie spricht, schafft, wirkt vor unseren Blicken, bewegt sich, äussert sich mit allen Instinkten ihrer Natur, mit ihrem Temperament, ihrer Laune. Die Lebendigkeit, die sich in dem „Marriage à la Mode" nicht der Tendenz des Sittendramas fügen konnte, ohne die unbändige Frische des „Cook Maid" in irgendeiner Form sehen zu lassen, treibt im Bildnis, das nur ihretwegen gemacht wird, zu blühenden Vegetationen. Das Bildnis der Schwester Ann ist nicht nur das reifste Werk Hogarths, sondern eins der schönsten Gesichter des ganzen 18. Jahrhunderts. In dem Kleid geben rötlich orangene Töne, die sich bis Gelb erhöhen und von Oliv gerahmt werden, mit dem Rosa in der Mitte und den weissen Tönen der, blitzenden Linien

41. Männliches Bildnis. (Mr. Fairfax Murray.)

gleich belichteten Spitzen die seltenste Harmonie. Trotz des Reichtums bleibt das Duftige, Gewandhafte des Kleides erhalten. Man fühlt unter dem Stoff die kräftigen Formen des Körpers. Aus den Spitzen wächst das volle Gesicht mit dem blühenden Mund — in dem sich das Rot wie in den Mädchenmündern Vermeers steigert — und den strahlenden Augen heraus, gekrönt von dem reichen, braunen Haar, das ein letztes Rot belichtet. Die Weisheit dieser auf dunkelgrünen Grund gestellten Koloristik erhebt sich über die Toilettenmätzchen der englischen Modemaler wie der natürliche Flaum der Haut über den Ton der Schminke. Die Mittel der Darstellung, so englisch das Resultat wirkt, sind so wenig englisch wie möglich. Dem Franzosenhasser musste — sicher, ohne dass er es ahnte — passieren, dass er sich hier der Farbenkultur eines Landes näherte, das einen Delacroix hervorbringen sollte. Freilich, die aufs äusserste getriebene

42. Pagg Woffington. (Sir Charles Tennant.)

Gedrungenheit dieser weichen Form war damals auch in Frankreich ganz unbekannt. Nur die Logik der Farbensprache wirkt auf uns heute französisch, weil sie in Paris, nicht in England weiter gebaut wurde. Ob die vielen Beeinflussungen, die im 18. Jahrhundert von dem einen Land in das andere fluteten, nicht ihren Anfang bei Hogarth nahmen, wage ich nicht zu bestimmen. Ganz spezifisch bleibt das Physiognomische. Der Kopf der Schwester ist vom selben Schlage wie das Selbstporträt; eine Familienähnlichkeit doppelter Art. Dasselbe markige malerische Gefüge, das nie in die Gefahr gerät, sich in farbigen Dunst aufzulösen, sondern die Vitalität in körniger Präzision durchsetzt. Der Stil entfernt Hogarth nie von dem Respekt vor dem Objekt. Genau wie in den Volksszenen, wo er im grössten Tumult gelassen die Begebenheit notiert, bleibt er im Bildnis vor allen Dingen sachlich und stellt die Notwendigkeit, Menschen zu

schaffen, über die Lust des Artisten, sich in schönen Figuren zu erschöpfen. Das Bild mit den sechs Dienergesichtern in der National Gallery ist das merkwürdigste Dokument für dieses Prinzip. Das absolut Bildhafte des Zusammenhangs, die Tendenz, die Fläche mit sechs Gesichtern zu schmücken, hindert nicht, dass jeder einzelne Kopf so erscheint, als habe ihn nur die Lust, ihn so getreu wie möglich festzuhalten, zufällig neben die anderen gestellt. Jedes Gesicht erfährt die technische Behandlung, die seiner Charakteristik die dienlichste ist. Der Alte in der hintersten Reihe rechts geht wie ein Rembrandtsches Gesicht scheinbar von selbst aus der Materie hervor. Im Fleisch fliessen Rosa und Weiss zusammen; ein weicher Pinselstrich malt die Augenbraue; die grauen Haare umgeben das Gesicht und fliessen gleichzeitig in den gemeinschaftlichen Grund. Alles ist weich, flüssig, milde wie der Charakter hinter den Zügen. Ganz anders z. B. der Mann in der Mitte. Hier begleitet die festere Materie, das stärkere Rosa, das bestimmte Braun der Haare und die energischere Touche den lebhafteren Ausdruck des Gesichtes, das sicher in dem Kreise die grösste Autorität hatte. Trotz dieser Differenziertheit, die man auch in der Darstellung der Frauengesichter findet, gehören die sechs ganz unverkennbar zusammen, sie sollen sogar Verwandte gewesen sein, und diese Zusammengehörigkeit ist mit ebensoviel künstlerischen Variationen angedeutet wie die Eigenart jedes einzelnen.

In dem Shrimp Girl tat Hogarth einen Schritt über sich hinaus. Der Kolorist befreite sich hier einmal von allen Rücksichten auf die Vielartigkeit der Gaben des Meisters, vergass die Präzision der Einzelheit und gab im Geschwindschritt einer glücklichen Eingebung das Werk eines Impressionisten reinsten Wassers. So locker hat selten Fragonard den Pinsel geführt. Man merkt kaum noch, dass der Schöpfer dieses unbeschreiblichen Gesichtes, das nicht aus Nase, Mund und Augen, sondern aus einer einzigen Materie schwimmender Töne besteht, im 18. Jahrhundert lebte. Erst unsere Zeit räumte jede Wand zwischen Werkzeug und Willen fort und erlaubte der Farbe auf der Leinwand die unmittelbare Mitteilung stark empfindender Persönlichkeiten. So verfuhr diesmal Hogarth. Verschwunden wie nie dagewesen, ist der zusammentragende zähe Fleiss. Ein Impuls, wirksam wie ein einziger Griff, wandelte die Palette zum Bilde. Die grauen,

braunen und rosa Töne laufen wie uferlose Ströme durcheinander und wehren dem forschenden Blick das Eindringen in das Geheimnis ihres Zusammenhangs. Das wässerige Auge hat nicht mehr Wichtigkeit als irgend ein Teil des Kostüms — eines Kleides, das kein Schneider erraten dürfte — ist Fleck unter Flecken. Nicht ein Detail gibt sich deutlich erkennbar, nicht ein Detail fehlt diesem leibhaftigen Wesen, das nicht nur mit vollkommener Körperlichkeit, sondern mit der Atmosphäre, in der es lebte und noch lebt, vor uns steht. Irgend etwas in der Pose erinnert an Rubens, an die schwellende Frische der Korbträgerin auf Loths Flucht, im Louvre. Und die Erinnerung beschränkt sich diesmal nicht auf das Bewusstsein, Diminutivformen nach einer grösseren Welt vor sich zu haben, sondern stellt den Eindruck neben die Tat des Grossen, sieht in ihm eine gleichwürdige Folge, eine Realisierung geheimster Rubensscher Gedanken und bewundert dieselbe Art von Energie, schwimmende Massen zu beherrschen. Dabei wiederum ein urenglisches Werk. Von allen Bildern, die das Londoner Girl schildern, kommt dies Gesicht der fragilen Frische, der lachenden Anmut am nächsten. Es ist ein Abbild der Rasse wie Rembrandts Köchin oder wie ein Mädchen Corots oder wie eine Raffaelische Madonna.

Auch sich selbst hat Hogarth ein paarmal gemalt, und es scheint schwer begreiflich, wie derselbe Gestalter, der für das Shrimp Girl die gehauchte Form fand, den Menschen, der er selbst war, mit so gänzlich anderen Mitteln festhalten konnte. Er hat sich mit seiner Dogge dargestellt und mit der Palette, auf der die Line of Beauty zu sehen ist, zwei Embleme, die man beide als typisch genug für das viereckige Gesicht mit der geistvollen Stirn empfindet. Die Malerei ist klassisch. Der Vortrag hat nichts vom Dixhuitième, sondern die Kraft und Innigkeit der grossen Menschenmaler des 16. und 17. Jahrhunderts. Wie diese wollte er ein Gesicht geben. Das Kostüm, den Leuten seinerzeit die Hauptsache, spricht gar nicht mit; der rotbraune Rock auf der schwarzen Weste wirkt nur als Rahmen. Nur in dem Hund, dessen Farben der Koloristik des ganzen Bildes unentbehrlich sind, kommt das Hellseherische in der Erfassung des Physiognomischen wieder. Auch hier wie in dem Gesicht des Malers selbst gibt der Pinsel allen Reichtum der Touche her. Der Hund gehörte zu dem Menschen wie das Gelbbraun der breiten, elastischen Striche seines zottigen Felles zu der

dunklen Harmonie des Bildes. Er ist animalischer erfasst als das menschliche Antlitz. Hier erscheint alles in Nuancen, was in dem Tier die derberen Striche sagen. Solche Symbolik war die Art der alten Meister. Die Modellierung des Gesichtes erinnert an den grössten Fremden, der je in England gemalt hat. Hogarth scheint der einzige, der Nutzen daraus gewann. Noch in dem späten Selbstporträt kleinen Formats, in der Portraitgallery, wo Hogarth vor der Staffelei sitzt, um die komische Muse zu malen, ruft die Plastik des Räumlichen das Andenken an Holbein wach.

Man glaubt diesem Gesicht, dass der Mensch, der es trug, sich seine eigenen Gedanken über die Welt und seine Kunst machte. Was er über die Kunst zu sagen hatte, hat er in einem Buche niedergelegt, das sich bis heute derselben Geringschätzung erfreut, die man den Bildern des Malers bis vor nicht allzulanger Zeit entgegenbrachte. Ein Buch, in dem die Dogge, die Hogarth im Leibe hatte, zuweilen grimmig bellt und grausame Irrtümer von der Art produziert, die Diderot festnagelte, aber das in seiner Gesamtheit eins der besten Werke über Kunst genannt zu werden verdient. Lessing war einer der wenigen, die es mit Nutzen lasen.*) Ein Künstlerbuch; einseitig wie alle Theorien von Künstlern, deshalb gut, denn das Einseitige solcher starken Leute zeigt immer den Weg, auf dem sie zur Vollkommenheit gelangten, und trägt daher ebensosehr zur Vermehrung unseres Wissens bei, wie ihre Kunst zur Vermehrung unserer Genüsse.

Hogarth hielt die gebogene Linie für schöner als die grade. Die Unbedingtheit dieses Satzes beunruhigt. Er ist zu richtig um Glauben zu finden. Jedes Kind kann sich vorstellen, dass die Grade oder die Krumme an sich weder schön noch unschön sein kann, da die eine Linie im Werk, das aus vielen besteht, nur einen Bruchteil der Faktoren des Schönen bedeutet. Die Einheit lässt sich nicht konkret demonstrieren. Selbst im einfachsten Werk gibt nicht die auf das Minimum reduzierte Einzelheit, sondern die Verwendung der Teile zum Ganzen das Resultat, und die gebogene Linie kann an der bestimmten Stelle ebenso schön und ebenso hässlich sein als die grade. Hätte Hogarth sich mit der Aufstellung dieses Satzes

*) Er zitiert Hogarth wiederholt. Die bedeutsamste Stelle befindet sich im Laokoon, wo der Hinweis Hogarths auf das bewusst Unproportionierte in gewissen Details der Griechischen Plastik benutzt wird. (Göschensche Ausgabe der Werke, Stuttgart 1890, VII, 342 und 343).

begnügt, so wäre das Lachen nicht unverzeihlich gewesen. Aber den Satz zog nur die leichtfertige Oberflächlichkeit ans Licht, die schon zuzeiten Hogarths nicht anders vorging als heute und immer froh ist, ein ausserhalb des Zusammenhangs leicht widerlegbares Paradox zu finden und das Buch in die Ecke werfen zu können. Tatsächlich waren die beiden Formen, die Hogarth einander gegenüber stellte, nur Symbole für verschiedene Prinzipien. Das eine, das er mit der graden personifizierte, stellte das Bewegungslose dar, das andere, das er mit der gebogenen Linie bezeichnete, das Bewegte. Tod und Leben könnte man ebenso sagen. Er wies nach, dass es in der Kunst auf zweckmässige Differenzierung ankomme, auf die möglichst reiche Ausgestaltung aller im Gegenstand gelegenen Motive, und auf die Zusammenfassung dieses Vielerlei zu einem einzigen rhythmischen Ausdruck. Er zeigte das nicht nur für die lineare Komposition, sondern auch für die Farbe, und begnügte sich nicht nur mit seiner Kunst, sondern wies es in den anderen Künsten nach. Die Versinnbildlichung des Problems mit der simplen Form einer gebogenen Linie lag einem im Dixhuitième lebenden Meister nahe. Er verallgemeinerte einen Einzelfall, den die ganze Organisation seines Genius als vollgültig ansehen musste. Geht man auf die Tendenz dieser Anschauung zurück, wird man ihm ohne weiteres zustimmen. Er hatte nicht immer recht in der Praxis, durchaus recht im Prinzip. Unter der S förmig geschlungenen Linie der Marke, die das Titelblatt der „Analysis of Beauty" schmückte, findet sich das Wort „Variety". Er sagt darüber in demselben Kapitel, in dem sich der ungerechte Ausspruch gegen die französische Malerei findet: „Upon the whole of this account we find, that the utmost beauty of colouring depends on the great principle of varying by all the means of varying, and on the proper and artful union of that Variety."

Noch besser als mit den Funden glänzender Beobachtung, mit denen er diesen Hauptsatz der ganzen Ästhetik des Kunstwerks illustrierte — Erfahrungen, die das bereits andeuteten, was den Menschen erst hundert Jahre später einigermassen geläufig wurde — hat Hogarth mit dem eigenen Werk die Bedeutung seiner Sentenzen erweitert. Seine vornehmste Variety war, dass er jeder Aufgabe die besondere, ihrer Eigenart angemessene Form gab, dass er sich nie wiederholte. Die Verwandtschaft seiner Werke unter sich umschliesst eine Vielartigkeit sondergleichen. Jeder,

43. Hogarths Schwester (National Gallery, London.)

44. Lavinia Fenton. **(National Gallery.)**

45. Hogarths Diener. (National Gallery.)

der von den ersten Progresses zu der spätesten Serie, von den Kupferstichen zu den Historienbildern, von den Männerbildnissen zu den Frauenporträts kommt, erstaunt stets aufs neue über die organische Fülle. Er war ein Erfinder und zwar ein Erfinder von Formen. Dass der Satiriker sich nicht mit der Analyse der Lächerlichkeiten seiner Zeitgenossen begnügte, sondern auf unvergängliche Schönheiten drang, war seine beste Variante.

Man mag nach dieser Darlegung zweifeln, ob Hogarth überhaupt der Künstler war, dessen Gesicht uns die Biographen seiner Zeit und die späteren überliefert haben, und ob die vorliegende Publikation ihn mit Recht unter die Illustratoren rechnet. Sicher, von dem Moralisten bleibt wenig zurück, was uns mehr als eine biographische Notiz zweifelhaften Interesses zu bieten vermag. Was er wollte, oder besser, was Kurzsichtige ihm als einziges Wollen unterschoben, kommt neben dem Erreichten nicht in Betracht und das, was er selbst darüber geschrieben hat, bestätigt das Misstrauen gegen so kleinherzige Betrachtung. Mag sein Grabstichel zu seiner Zeit die Leute nur erbost oder sittlich gefördert, die Lasterhaften erschreckt, die Tugendsamen erbaut haben: die Zeit hat diese utilitaristische Bedeutung seines Werkes entfernt, und von seinem Hass, der so kräftigen Ausdruck

fand, bleibt nur die Liebe übrig. Wir lernen durch den Wechsel nicht nur einen neuen Hogarth kennen, sondern erfahren über uns selbst manchen wichtigen Aufschluss. Die Menschheit, die Gaben solchen Grades nur mit plumpen anthropomorphistischen Vorstellungen zu würdigen vermochte, lebte ein anderes Dasein als unsere Gegenwart mit ihrem lächelnden Gleichmut, mit ihrer seltenen Gelassenheit, in der Geste nur das Schöne oder Hässliche zu erkennen. Wunderbar erscheint, dass ein Prediger aus solcher Welt ein gleich grosser Künstler werden konnte, Werke hinterlassend, die Jahrhunderte später höheren Enthusiasmus entzünden als ihn je seine Zeitgenossen empfanden; dass der Kunstgenius die Coexistenz einer uns heute beschränkt dünkenden Gesinnung nicht nur dulden, sondern sich diesem sekundären Trieb bis zum gewissen Grade unterwerfen konnte. Solche Phänomene schliessen sich heute von selbst aus. Jeder Künstler, der heute nicht entscheidend die Rolle von sich weisen würde, die Hogarth gern übernahm, wäre vermutlich von der Teilnahme an der Vermehrung des Schönen ausgeschlossen. Aber das Phänomen liegt in Wirklichkeit bei uns, nicht bei Hogarth. Er äusserte nur in einer besonderen Form, was der ganzen älteren Kunst unserer Kultur gemeinsam war: die Fähigkeit, einfältige starke Gesinnung, jedem Zeitgenossen einleuchtend, in Kunst umzusetzen. Er sprach wie einst alle grossen Gestalter zu ihren Landsleuten sprachen; mehr oder weniger verständlich, nie so fern von dem Verständnis für die grosse Masse des Volkes wie heute ein gleich grosser Künstler. Darin vielmehr liegt das Phänomen, dass wir heute das Bewusstsein dieses weiten Heimatgefühls, das dem schöpferischen Genius als Impuls dient, durch Abstrakta zu ersetzen vermögen, dass eine nur zu blasse Einbildung stark genug wird, den Formen die über die Zeiten hinausklingende, mächtige Sprache einzugeben, dass wir gar nicht mehr des primitiven Zwecks bedürfen, um uns in Schönheit zu sonnen. Sicher war Hogarth eine Ausnahmeerscheinung in seinem Volke, dessen bedenkliche Seiten er feststellte, noch mehr Ausnahme in der Kunst seiner Heimat, die in der Muse eine feile Dienerin sah. Aber um wie viel mehr Ausnahme von der natürlichen Norm der Menschheit ist ein grosser Künstler unserer Tage, dem das zum Konkreten werden muss, was sich bei der Betrachtung seiner Vorgänger als das Abstrakte herausstellt.

46. The Shrimp Girl (Crevetten-Mädchen). (National Gallery.)

Deshalb mag man Hogarth ruhig einen Illustrator nennen wie jeden Künstler seiner Zeit und früherer Zeiten. Er drückte aus, was ihm das Bewusstsein, zu seinem Volk zu gehören, eingab. Kein Buchillustrator — der Text, den solche Bilder zu schmücken hätten, wäre immer banal — sondern einer von der kolossalen Art, der aus seiner Kunst allein die Mittel schöpft, um seine Geschichten unwiderstehlich zu machen. Daher ein moderner zugleich. Denn, mag ihn getrieben haben, was heute kaum noch als treibende Kraft zu denken ist: wie er es zur Tat wandelte, war in allen Teilen das Werk persönlichen Geistes. Und er teilt auch, so populär er sein mag, das mit den Modernen, die bei Rembrandt anfangen: im Besten, was er brachte, nur von wenigen verstanden zu werden.

47. Selbstbildnis, 1758.
(National Porträt Gallery.)

Verzeichnis der Abbildungen

No.		Seite
1.	Selbstbildnis, 1745	
2.	Akademie	5
3.	Die Tugend in Gefahr	7
4.	Fleiss und Faulheit. Skizze zu Blatt XI.	9
5.	Szene in „The Beggars Opera“	12
6.	Skizze zu Fleiss und Faulheit	13
7.	Ladenszene. Unbenutzte Skizze zu „Fleiss und Faulheit“	15
8.	Fleiss und Faulheit. Skizze zu Blatt VIII. (Bankett)	17
9.	Bier-Strasse	20
10.	Schnaps-Strasse	21
11.	Leichtgläubigkeit, Aberglaube und Fanatismus	24
12.	Die Tageszeiten: Der Morgen	25
13.	Die Tageszeiten: Der Mittag	27
14.	Der Lebensweg der Dirne. I.	31
15.	„ „ „ „ II.	33
16.	„ „ „ „ III.	35
17.	„ „ „ „ IV.	37
18.	„ „ „ „ V.	39
19.	„ „ „ „ VI.	41
20.	Der Weg des Liederlichen. I.	45
21.	„ „ „ „ II.	47
22.	„ „ „ „ III.	49
23.	„ „ „ „ IV.	51
24.	„ „ „ „ V.	53
25.	„ „ „ „ VI.	55
26.	„ „ „ „ VII.	57
27.	„ „ „ „ VIII.	59
28.	Heirat nach der Mode I.	65
29.	„ „ „ „ II.	67
30.	„ „ „ „ III.	69
31.	„ „ „ „ IV.	71
32.	„ „ „ „ V.	73
33.	„ „ „ „ VI.	75
34.	Geschmack der feinen Welt	79

No.		Seite
35.	Die Wahl. I. Der Wahlschmaus	83
36.	„ „ II. Die Stimmwerber	85
37.	„ „ III. Die Abstimmung	87
38.	„ „ IV. Triumphzug nach der Wahl	89
39.	Der Jahrmarkt von Southwark	93
40.	Ausmarsch der Truppen nach Finchley	95
41.	Männliches Bildnis	99
42.	Pagg Woffington	100
43.	Hogarths Schwester	105
44.	Lavinia Fenton	107
45.	Hogarths Diener	109
46.	Crevetten-Mädchen	111
47.	Selbstbildnis, 1758	113

Die Abbildungen unseres Buches wurden hergestellt unter Benutzung des grossen Hogarthwerkes von Austin Dobson und Sir Walter Armstrong. Für die freundliche Erlaubnis dazu sagen wir dem Verleger, Herrn William Heinemann in London, auch an dieser Stelle unsern besten Dank.

R. Piper & Co., Verlag, München und Leipzig.

In unserem Verlage erschienen ferner:

Moderne Illustratoren

von Hermann Esswein

Gross 4°. Kartoniert, mit Segeltuchrücken

Mit Porträts und Faksimiles, zum Teil farbigen Beilagen und vielen Textabbildungen.

Einzelpreis 3 M., bei gleichzeitiger Abnahme aller Bände 2.50 M.

Die Widmung des Gesamtwerkes nahm **Wilhelm Busch** entgegen

1. **Th. Th. Heine**
2. **Hans Baluschek**
3. **Toulouse-Lautrec**
4. **Eugen Kirchner**
5. **Adolf Oberländer**
6. **Ernst Neumann**
7. **Edvard Munch**
8. **Aubrey Beardsley**

Aus den zahlreichen Besprechungen:

Sind die charakteristischen Leistungen dieser Künstler als echte Zeitdokumente aufzufassen, so stellt ihre Publikation durch Esswein selbst ein Zeitdokument dar. Bedeutungsvoll für das Erfassen unserer Zeit in ihren Eigentümlichkeiten, ist sie imstande, die wertvollsten Anregungen zu geben. Eine künstlerische Tat hat hier eine literarische Tat geboren! (Strassburger Post.)

Die Ausstattung der Bände ist eine vollendet künstlerische. Mit hervorragendem Geschick wurde aus dem Oeuvre das Charakteristischste und Prägnanteste gewählt. Die ausgezeichneten Reproduktionen und das grosse Format ermöglichen ungetrübten Genuss. Man vergegenwärtige sich, wieviel Knackfuss' Künstler-Monographien gewinnen würden, wenn ihre Abbildungen auf dies Format gebracht wären!

(Neue Hamburger Zeitung.)

In der Widmung an Wilhelm Busch kommt die Tatsache zum Ausdruck, dass die Generation, welcher der Verfasser angehört, und die er für seine Elitekünstler zu erwärmen sucht, nach bewegten Entwicklungsjahren wieder den Willen zeigt, an die Überlieferung anzuknüpfen.

So sind die „Modernen Illustratoren" nicht modern im Sinne jugendlichen Künstlertumes, sondern in jenem viel höheren Sinne, der der Zeit und ihren Notwendigkeiten ihre Rechte lässt, aber auch, der Zeit entgegen, unvergänglichen, ewigen Werten wieder zu ihren Rechten verhilft.

Jeder, der moderner Kunst Interesse entgegenbringt, sollte sich aus diesen Texten Anregung holen und sich mit den Kunstwerken, die die Bände in vollendeten Wiedergaben bieten, einen immer wieder von neuem erfreuenden Besitz sichern.

R. Piper & Co., Verlag, München und Leipzig.

MAX LIEBERMANN

von

KARL SCHEFFLER.

Mit einem Porträt, Faksimile und vierzig Tafeln in Autotypie. Gross-Quartformat. Eleganter Halbleinenband Mk. 10.—. Vornehme Ausstattung.

Das Schaffen Liebermanns hat in Karl Scheffler den berufensten Interpreten gefunden. Liebermann ist heute unser bester Maler, und dies Buch ist das Werk über seine Kunst.

Der Deutsche und seine Kunst

von

Karl Scheffler.

Eine notgedrungene Streitschrift. Geheftet M. 1.—.

Diese gedankenvolle und dabei von einem fortreissenden Temperament getragene Schrift wird viel zur Entwirrung der Kunstbegriffe beitragen. Mit ihr sollte sich jeder auseinandersetzen, der ernsthaft an unserem Kunstleben teilnimmt.

Für 1907 befindet sich in Vorbereitung:

Hans von Marées

von

Julius Meier-Gräfe.

Zwei Bände in Gross-Quart.

Ein Text-Band mit der zusammenfassenden Darstellung, Briefen und dem vollständigen Katalog, ein Tafelband mit den Abbildungen aller vorhandenen Werke des Künstlers. Subskriptionspreis kartoniert mit Leinenrücken Mk. 40, geb. in vornehmsten Bibliothek-Halbfranzband Mk. 50. 100 vom Verfasser numerierte und signierte Exemplare auf echt Bütten in Ganz-Pergament geb. und mit Beigabe zweier grosser Wandbilder: „Die Hesperiden“ und „Die Werbung“ Mk. 100.

Nach Erscheinen Preiserhöhung vorbehalten.

Die e monumentale erschöpfende Publikation über den am längsten verkannten Meister des Dreigestirns: Feuerbach, Marées, Böcklin wird für die Kunstfreunde ein Ereignis sein. Wer das Kapitel über Marées in Meier-Gräfes „Entwickelungsgeschichte“ kennt, weiss, was er von dieser Monographie grössten Stils zu erwarten hat.

Vorausbestellungen werden jetzt schon von den Buchhandlungen entgegengenommen.

R. Piper & Co., Verlag, München und Leipzig.

Die Fruchtschale.

Eine Sammlung.

Diese neue kleine Sammlung hat kein „Programm". Sie will auf schöner Schale reife Früchte bieten. Taschenformat. Biegsamer Leinenband. Grosser Druck. Porträts, Bildbeilagen, Faksimiles.

1. **Chinesische Lyrik.** Eingeleitet und übersetzt von Hans Heilmann. Geh. M. 2.50, geb. M. 3.50.
   Ein wundervolles Buch! Richard Dehmel.
2. **Platens Tagebücher.** Herausgegeben von Dr. Erich Petzet. Geh. M. 3.50, geb. M. 4.50.
3. **Friedrich Schlegels Fragmente und Ideen.** Herausgegeben von Dr. Franz Deibel. Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.
4. **Henri Frédéric Amiels Tagebücher.** Deutsch von Dr. Rosa Schapire. Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.
5. **Adalbert Stifter, Eine Selbstcharakteristik.** Herausgegeben P. J. Harmuth. Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.
6. **Jörg Wickram, Der Goldfaden.** 1557. Erneuert von Clemens Brentano. Mit den alten Holzschnitten. Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.
7. **Walt Whitman, Prosaschriften.** Deutsch von Dr. O. E. Lessing. Geh. M. 2.50, geb. M. 3.50
8. **Jakob Böhme, Morgenröte.** Herausgegeben von Joseph Grabisch. Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.
9. **Chamfort, Aphorismen u. Anekdoten.** Mit einem Essay von Hermann Esswein. Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.
10. **Liebesgedichte der Griechischen Anthologie.** Verdeutscht und eingeleitet von Dr. Otto Kiefer. Mit 8 Abbildungen antiker Bildwerke. Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.
11. **Vauvenargues, Gedanken und Grundsätze.** Eingeführt von Ellen Key, übersetzt von Eugen Stöffler. Geh. M. 2.50, geb. M. 3.50.
12. **Irische Elfenmärchen.** Übersetzt von den Brüdern Grimm. Herausgegeben von Joh. Rutz. Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.
13. **Französisches Theater der Vergangenheit.** Von Paul Wiegler. Mit 17 Bildbeilagen. Geh. M. 3.50, geb. M. 4.50.
14. **Heinrich Suso.** Herausgegeben von Wilhelm von Scholz. Mit der Einleitung von Josef Görres (1829) und den alten Holzschnitten von 1482. Geh. M. 3. , geb. M. 4.—.

Ausführliche Prospekte kostenlos.

Wiener Buchhandlung für neuzeitliche Literatur und Kunst

Hugo Heller & Co.

Wien I, Bauernmarkt 3
(nächst dem Stefansplatz).

Luxusausgaben — Literatur über Bibliophilie — Exlibris — moderne Graphiker (Klinger, Käthe Kollwitz, Graf Kalckreuth, Goya, Beardsley, Rops, Munch, Behmer, Vriesländer :: usw.). ::

Werke mit Buchschmuck von Crane, Cissarz, Orlik, Lechter, Sattler, :: Vogeler, E. R. Weiß u. a. ::

Künstlerplakate — Farbenholzschnitte — künstlerisch wertvolle Kinderbücher — Künstlermonographien — Wandschmuck in schlicht-künstlerischer Rahmung :: und ungerahmt ::

Edmund Meyer

o Buchhändler und Antiquar o
(früher Mitinhaber von Breslauer & Meyer)
oo Berlin W. oo
Potsdamer Strasse 27b.

*

Grosses gewähltes Lager von
:: Werken für Bibliophilen ::
Goya, Beardsley, Hogarth usw.
in seltenen Erstausgaben und preiswerten Neudrucken.

*

Ausführliche Spezialofferten bitte zu verlangen!

Kataloge meines grossen Antiquariatslagers stehen Interessenten auf Wunsch gratis zu Diensten!

Gilhofer & Ranschburg
Buchhandlung und Antiquariat
Wien I · Bognergasse 2.

In Kürze geben wir aus:

The Booklovers catalogue

From the contents.

Books in fine bindings. Biography and History. Fiction. Fine Art Publications. Travel and Sport. Thin paper and popular series. Editions de Luxe. O. Wilde. Beardsley. Privately printed books.

Interessenten werden gebeten, schon jetzt zu verlangen. Alle Kataloge werden gratis und franko versandt.

Um freundliche Weiterverbreitung derselben im Bekanntenkreise oder Nennung von Interessentenadressen bitten wir.

Gilhofer & Ranschburg
Buchhandlung und Antiquariat
Wien I · Bognergasse 2.

AXEL JUNCKERS BUCHHANDLUNG
KARL SCHNABEL
BERLIN W., POTSDAMERSTR. 138
FERNSPRECHER AMT VI, 9220.

Reichhaltiges Lager an seltenen Drucken. Luxus-Ausgaben, Bücher mit Buchschmuck von ersten Künstlern wie: Melchior Lechter, Kleukens, E. R. Weiss, Beardsley, Crane, Orlik, Freyhold, Kreidolf, Volkmann, Tiemann, Fröhlich usw. Anfertigung moderner Einbände. Reiches Lager in Saffian, Marokko, Spaltleder, Pergamenten und Stoffen. Deutsche u. ausländische Vorsatzpapiere erster Künstler. Schnabels Liebhaberbände in Pergament und Leder. Japanische und deutsche Farben-Holzschnitte, Radierungen und Lithographien von Rops, Orlik, Weiss, Höscher, Jeaumaire, Klinger, Nicholson, Bradley, Proshownik, Meyer-Basel usw. usw.

Besichtigung erbeten.